Rahn 2010 = Otto Rahn, *Cruciada împotriva Sfântului Graal*, traducere de Marius Chitoşcă, Bucureşti, Editura Curtea Veche.
Robinson, Groves 2001 = Dave Robinson şi Judy Groves, *Platon*, traducere de Raluca Maria Schidu, Bucureşti, Editura Curtea Veche.
Sédillot 2009 = Carole Sédillot, *Secretele alchimiei*, traducere de Catrinel Auneanu, Piteşti, Editura Paralela 45.
Sorel 1998 = Reynald Sorel, *Orfeu şi orfismul*, traducere de Florica Bechet, Bucureşti, Editura Teora.
Steiner 2002 = Rudolf Steiner, *Orientul în lumina Occidentului*, traducere de Nicolae Ioan Crăciun, Bucureşti, Editura Univers Enciclopedic.
Teodorescu 1982 = G.Dem. Teodorescu, *Poezii populare române*, ediție critică de George Antofi, prefață de Ovidiu Papadima, Bucureşti, Editura Minerva.

PRESENCE AND FORGETFULNESS. "WORDS OF PASSAGE" FOR *MISS HUS*

ABSTRACT

The paper is a hermeneutical approach dedicated to *Miss Huss*, one of the most important poems of the Balkans' lyrical cycle in the volume *Secondary Game* by Ion Barbu. This lyrical cycle is characterized by the search of an identity hermetically implied in the *physis* of the world, of the human world. Our interpretation follows the mythical-symbolical path offered by the gnosis: the dream of recovering "the soul of these spaces" together with the essential Gnosticism archetype – Sophia, the spiritual entity whose presence, from the beginning of the Gnosticism, preserved her influences in the Oriental tradition of Wisdom. Sophia keeps her negative self under the sign of an indestructible faith in the truth of the conversion or in the return (*metanoia*) to God. She is also the living symbol of overcoming the human limits, in a passage through a restoration (of what she had lost, altered) in the sacred realm.

The correspondences of the images with the scenario let to be "read" between the secret framework – the Gnostics' Sophia – and the "double" (on the passions' path) of the author, miss Huss, is like weaved in a network derived from the poetical ambiguity spirit. All those are transformed, led by the steps of a destiny transmutation, the one we perceive in some details of the symbolic "scenario" (despite its "narrative" appearances), which is structuring the poem starting with the dreamtime of a 'liberating fantasy' in the beginning of the poem and finishing with the "return" (magical restoration) to the Being (incorruptible nature and fantastical in her own nature) of the "amnesiac lover" as a ghost apparition.

Ion Barbu created a fascinating world in its perfect symbiosis, a world in which participated, mutually enriching, the Gnostic origins background, the soteriological hope for a renaissance ("mystical birth") in the spiritual values world by the lyric and the magic force of folklore incantation (destined to remove malign spells) – three dimensions of an unique and representative semantic synthesis.

Key-words: *Ion Barbu, hermetic poetry, Gnosticism, magic, sacred rebirth.*

CÂTEVA REPERE ÎN CONFIGURAREA ACTUALĂ A CONCEPTULUI DE *COMIC*. DE LA TEORII ANTICE PÂNĂ LA HENRI BERGSON

SEBASTIAN DRĂGULĂNESCU*

„Spun că felul nostru de a vorbi şi de a gândi, care identifică unul şi multiplul, se regăseşte pretutindeni, în tot ceea ce se spune şi s-a spus dintotdeauna, acum şi de demult. Şi nu se poate crede că acest fel îşi va conteni cândva prezența, nici că el ar fi apărut acum, că el este aşa cum este, pe cât îmi pare, o afecțiune fără moarte şi fără bătrânețe. Iar de fiecare dată când vreun tânăr gustă pentru întâia oară din felul acesta, bucurându-se de parcă ar fi găsit o comoară de înțelepciune, intră în delir de plăcere şi, bucuros, scoate din matcă orice argument, ba înfăşurând şi confundând totul în unu, ba iarăşi desfăcând şi îmbucătățind totul. El cel dintâi, mai mult decât pe oricine altul se pune în încurcătură, apoi îl pune în încurcătură mereu pe cel din preajmă..." (*Philebos*, 15e–16a) (Platon 2004: 193), astfel vorbeşte Socrate interlocutorilor în dialogul platonician şi, fără doar şi poate, ni se adresează direct nouă, indicându-ne cea mai primejdioasă capcană a problemei ridicate de orice încercare de a defini un concept important, aflat în conexiune cu altele de acelaşi rang şi, inevitabil, inserat în sistemul marilor concepte (adevăr, bine, frumos, divin) care privesc omul. Şi privind omul, esența conceptului se „diluează" în concepte subordonate, în diversitatea, în multiplicitatea fenomenului, până la confuzie, amalgamare şi nerecunoaştere. Acest clivaj, această noncorespondență între gândire (concepte) şi realitate (fenomene) se datorează, spune Socrate din capul locului, „felului nostru de a gândi şi de a vorbi". Nimic nu poate fi identificat ca esență ultimă, limbajul şi gândirea, atât de cuprinzătoare în funcția lor *simbolică*, nu vor putea depăşi niciodată propria natură, cu grad diferit de aderență la lucruri, de la denotativ la metaforă şi mit; „felul de a vorbi şi de a gândi" al omului nu este făcut pentru chestiuni metafizice, lucru subliniat răspicat de Kant şi, cum se ştie, împărtăşit de Eminescu. Orice gândire, aşadar, nu-şi *poate propune* a vorbi *de-a dreptul* (Eminescu 1993: 20–21) despre esența vreunui concept, ținta gândirii rămânând a simboliza, a trimite, a situa, a relaționa, a distinge, a pune

* Institutul de Filologie Română „Alexandru Philippide", Iaşi, str. Th. Codrescu, nr. 2, România

ALIL, t. LII, 2012, Bucureşti, p. 95–125

limite (conceptuale), a trasa o hartă metaforică a noțiunilor, în interiorul căreia gândirea va putea să indice sensul, așa cum tăblița indicatoare arată direcția în care ceva se află, fără a fi vreodată expresia sa nemijlocită, totuși unica modalitate de a capta acel ceva în interiorul gândirii noastre.

Impresia pe care ne-o lasă adesea *Dialogurile* lui Platon este aceea că Socrate își „hărțuiește" interlocutorii, care, invitați să polemizeze, se rătăcesc în hățișurile iscate de propriile opinii; rezistența lor polemică se transformă repede într-un efort vizibil de a scăpa teferi din capcanele propriei gândiri, ale „ușurătății" felului lor de a vorbi și de a gândi, de la care, desigur, Socrate se va strădui mereu să-i abată. În adevăr, ceea ce este aici „hărțuit", forțat, încolțit și, în cele din urmă, salvat, este gândirea cu limitele și obișnuințele ei. Pentru a elibera gândirea din impasul la care tocmai a obligat-o, Socrate are nevoie de o *revelație*, pe care „cei vechi, fiind mai vrednici și fiind mai aproape de zei decât noi", i-au transmis-o: „anume că *cele considerate a exista de-a pururea constau din unu și din multiplicitate și că ele posedă limita și nelimitatul crescute prin fire laolaltă în ele* [subl.n.]. Astfel fiind rostuite aceste entități, trebuie deci ca noi să stabilim și să căutăm de fiecare dată o idee în legătură cu orice – căci o vom afla acolo șezând; iar dacă o înțelegem, să căutăm dacă în urma acestei unice idei nu mai sunt cumva două sau, dacă este cazul – trei ori alt număr și la fel să procedăm cu fiecare unu dintre acestea, până ce unul de la început ar fi văzut nu doar ca unu, ca multiplicitate și ca nelimitat, ci și ca o mulțime determinată numeric. Iar ideea nelimitatului nu trebuie raportată la multitudine, până ce nu s-ar vedea întreg numărul acestei multitudini situat între nelimitat și unu. De abia atunci, după ce fiecare unu a fost așezat astfel în raport cu nelimitatul, putem să-i dăm pace" (Platon 2004: 194). Despre ce discută Socrate cu Philebos și Protarchos, în dialogul citat aici? Dacă o viață de desfătare sau, dimpotrivă, una de cugetare, este demnă de a fi râvnită de oricine, ca fiind cea mai fericită. Dar cum se ajunge la impasul pomenit și la necesitatea revelației invocate de Socrate și care – sub aparență paralogică – nu este decât un fals paradox, explicitat apoi de Platon prin rigoarea metodei?

În preludiul disputei, Socrate adoptă un punct de vedere unificator și care este tocmai acela agreat de potrivnicul său polemic: „Trebuie să încercăm, pornind chiar de la zeița însăși, despre care Philebos spune că e numită Afrodita, dar al cărei nume cel mai adevărat este Plăcerea" (Platon 2004: 188). Acest *unu* divin al Plăcerii se destramă apoi rapid, ca o urzeală putredă, într-o multitudine de plăceri diferite, asemănătoare și neasemănătoare, din care unele cu totul opuse, ca fiind unele un bine, altele un rău evident, încât sofismul că, fiind toate plăceri, adică unul și același lucru, nu răspunde câtuși de puțin la întrebarea inițială – care dintre ele e demnă de râvnit: cugetarea sau plăcerea? „Or – avansează Socrate o primă disociere –, noi afirmăm că fiecare dintre ele este un unu" (Platon 2004: 198). Așadar, întâietatea uneia sau alteia nu poate fi decisă decât prin raportare la un concept de rang superior, anume binele. Înaintând sinuos, Socrate și Protarchos stabilesc în cele din urmă că, având în față idealul de armonie, plăcerea apare când aceasta este restaurată, sau când sufletul așteaptă, plin de speranță, această

restaurare promisă, în timp ce viața „dintre toate, cea mai divină" ar fi a cugetării din care durerea și plăcerea sunt absente (Platon 2004: 218–219). Astfel, în mod inevitabil, conceptului inițial al Plăcerii i se opune durerea, prin raportare la bine și apoi, prin integrarea în conceptul de armonie, care, la rândul lui, este legat de acela de „reamintire" și de dubla realitate a durerii și plăcerii, ca aparținând corpului și sufletului, unificate în senzație. Pentru că plăcerile sunt resimțite de cei buni și de cei răi, ele sunt, la rândul lor, adevărate și false (Platon 2004: 232).

Depășind oarecum disputa inițială și adâncind analiza plăcerii, înțeleasă, aceasta din urmă, ca o expresie a dinamicii interioare a armoniei, Socrate observă: „Atunci când se produce o golire, sufletul dorește umplerea și, sperând-o, el se bucură, deși omul, golit fiind, suferă. N-am afirmat atunci, dar spunem acum că, fiind sufletul în dispută cu trupul în toate aceste nesfârșite situații, se produce un singur amestec de suferință și plăcere" (Platon 2004: 234). Ajuns cu dialogul în acest punct, Socrate postulează existența unui amestec de suferință și plăcere aparținând sufletului însuși; „Oare nu socotești mânia, frica, dorul, jalea, iubirea, gelozia, invidia și toate câte sunt asemenea ca fiind anumite suferințe ale sufletului însuși? [...] Dar oare nu le vom afla pe ele pline și de nesfârșite plăceri? Dar să ne amintim și de plăcerile pe care le aflăm în bocete și jelanii, care sunt amestecate cu suferința" (Platon 2004: 311).

În cele ce urmează, chestiunea este urmărită pe terenul esteticului, în dimensiunea pragmatică: „Ai putea, de asemenea, privi și plăcerile date de tragedie, când oamenii plâng și se bucură – îți amintești? [...] Cât despre dispoziția sufletului nostru în cazul spectacolului comic, știi că și aici există un amestec de suferință și plăcere.

Protarchos: Nu prea înțeleg" (Platon 2004: 243–244).

Că Protarchos „nu prea înțelege" tocmai acest punct obscur din rețeaua raționamentelor este în sine semnificativ, aceasta făcând parte din atenta regizare a dialogului platonic. Protarchos nu este un sofist veritabil, ci mai degrabă un amator, el reprezintă înțelegerea „de obște", nu spiritul de finețe. Dacă în cazul tragediei, al cărei *katharsis* era evident, el înțelege lesne că „oamenii plâng și se bucură", nu la fel stau lucrurile în cazul comediei, căreia el îi sesizează numai dominanta, plăcerea comică, explozivă și efemeră, lipsită de rezonanța adâncă și îndelungată a tragicului. Or, este îndeobște admis acest caracter fulgurant al comicului, care se naște și dispare în aceeași clipă, bazat pe echilibrul obscur al impresiilor contrarii. E demn de reținut că Socrate pare să deplaseze „indistinct" discuția, din sfera largă a vieții către fenomenul artei, subliniind astfel o contiguitate a fenomenelor interogate, în viață și în artă. Mânia, frica, dorul, jalea, iubirea, gelozia, invidia, în viața de toate zilele sunt percepute ca afecte amestecate, suferințe (pasiuni) pline de nesfârșite plăceri, cuvântul *pasiune* (pathos) desemnând și etimologic „ceea ce mișcă sufletele", înțeles încă transparent în cuvântul *patimă*. Platon citează un vers din Homer (*Iliada*, XXVIII, 108–109), despre pasiune „ce-l face și pe cel foarte cumpătat să se mânie, pasiune ce-i mult mai dulce ca mierea ce picură" (Platon 2004: 243). În fapt, pasiunea se transformă în *patimă* (mânia), atât de frecvent în cazul geloziei. Exemplele următoare, „bocete și jelanii", intermediază

sfera vieții și cea a artei, aceste bocete și jelanii, parte a ritului de înmormântare, aparținând interferenței speciale a tradiției și a sacrului, ele aparținând pe jumătate artei, întrucât erau apanajul „bocitoarelor" de profesie, și, exagerând, funcția lor katharctică era o formă de terapie în contextul spectacolului tragic al morții, altfel spus, o formă de katharsis în tragedia vieții curente, confruntate cu succedaneul morții. Pentru cei în viață, moartea nici nu poate fi altceva, decât un spectacol tragic (Platon 2004: 113).

Exemplele imediat următoare, unde Socrate își ilustrează ideea, sunt, evident, cel al tragediei și, prin opoziție, al spectacolului comic, prin care demersul analitic se instalează în sfera artisticului, dar aceasta „ca și cum" ar fi vorba despre sfera vieții și a omului în general, lucru subliniat, la un moment dat – al „concluziilor parțiale" –, de Socrate: „Raționamentul ne indică, prin urmare, că noi amestecăm suferințele cu plăcerile în bocete, în tragedii și comedii și nu doar în cele de pe scenă, dar și în întreaga tragedie și comedie a vieții, cât și în nenumărate alte ocazii" (Platon 2004: 247).

Aceste concluzii socratice, de mare generalitate, privesc cele trei registre ale trăirii avute în vedere, respectiv viața de toate zilele, existența ritualică și arta sau, schematizând, viața, sacrul și arta, într-o viziune integrală: avându-și originea în sacru, arta salvează, în alt fel decât acesta, armonia omului, mereu periclitată în „întreaga tragedie și comedie a vieții". Suferința și plăcerea sunt polii dinamici, în amestec și în dispută, ai existenței umane râvnind armonia pierdută, sub imperiul reamintirii, concept-cheie al sistemului de gândire platonic, reamintirea fiind cea care face posibilă tensiunea existențială a omului către lumea Ideilor, a cărei umbră imperfectă, palidă, este lumea cea de obște, în care trăiește, animat și totodată torturat de „dorul supracelest".

Trebuie spus că, în întregul lui, dialogul *Philebos*, extrem de arborescent și sinuos, înțesat cu îndelungi divagări de la cursul ideii inițiale, este, în fapt, un mic tratat de etică, schițând o scară valorică a vieților (căilor) demne de urmat, o axiologie și o filosofie practică totodată. Abia trei pagini ale acestui parcurs complicat interesează teza de față, referitoare la trăirea îngemănată din suferință și plăcere, situate însă, cum era și firesc, în miezul întregii discuții și în atingere cu marile probleme filosofice, ca viața divină, sensul devenirii, raportul între devenire și ființă etc.

În felul său aparent întortocheat, în fond, atoateclarificator, Socrate, pornind de la caracterul mixt al *invidiei*, care este o „suferință a sufletului", în care omul invidios se poate bucura de necazurile celor din jur, ajunge să vorbească, iată, despre *natura ridicolului*: „În principal, este un defect ce-și ia numele de la o dispoziție anume. Iar defectului, în întregul său, îi este proprie o atitudine contrară preceptului delfic. [...] Or, contrariul acestuia este, în chip hotărât, a nu te cunoaște cu nici un chip pe tine însuți" (Platon 2004: 244).

Altfel spus, ridicolul nu este doar defectul în sine, ci „în principal"; urmează că defectul devine ridicol prin faptul că se ignoră pe sine, așadar este ridicol clivajul între acest defect și ceea ce posesorul său crede, în mod fals, despre sine.

Iar Socrate nu pregetă în a diviza problema acestei necunoașteri de sine în trei mari aspecte, schițând astfel, în fond, trei tipologii de ridicol:

„Mai întâi omul poate suferi această necunoaștere de sine în raport cu banii, închipuindu-se a fi mai bogat decât îi sunt mijloacele" (Platon 2004: 245). Oricât de simplist-prozaică ar apărea situația, ea se referă la „a avea", esențială în limbajul behaviorismului și în situarea socială a individului; acestei tipologii îi corespunde, cu strălucire, după două milenii și jumătate, Lefter Popescu, din *Două loturi* a lui I.L. Caragiale, „tragi-comedie" cu un caracter narativ, abstracție făcând de finalul melancolic, de dramă burgheză, eroul sfârșind, cum se știe, în nebunie obsesională.

O a doua categorie/tipologie ridicolă se referă la „a fi", în ce privește corpul: „Dar încă și mai mulți sunt cei care se închipuie pe sine mai puternici și mai frumoși și care, în tot ceea ce privește corpul, se văd mai grozavi decât sunt în realitate" (Platon 2004: 245). La această categorie participă însuși Don Quijote (chiar dacă infinit mai complex structurat), care, fără aspectul fizic precar, extins asupra armelor, calului și întregii recuzite, nu ar mai fi el însuși, devenind înfricoșător.

În fine, cea de a treia categorie, „care se înșeală în legătură cu sufletul, de vreme ce ei se închipuie a fi mai presus decât e cazul prin vreo virtute a acestuia". Socrate face aici observația că această a treia categorie este și cea mai numeroasă, de vreme ce „tocmai mulțimea are pretenții mari, crezând a deține, dintre virtuți, înțelepciune, ajungând să fie plină de vrajbă și de o falsă și părelnică înțelepciune" (Platon 2004: 247). Ca o condiție necesară ridicolului, Socrate precizează asocierea ignoranței cu slăbiciunea, puterea făcând ignoranța urâtă și de temut – și aici Platon se va fi gândit, desigur, la tirania rea și la mulțimile fanatizate. Revenind la chestiunea obscură a invidiei, se conchide că „raționamentul cere ca noi, când râdem de prietenii ridicoli, să amestecăm plăcerea cu invidia. Căci s-a admis de demult că invidia este o suferință a sufletului și că râsul este o plăcere. Or, se vede că ambele există simultan în asemenea situații" (Platon 2004: 247). Râsul, plăcerea comică, survine deci ca o restaurare a adevărului, prin revelarea caducității acelor bogății, puteri, frumuseți, științe – toate părelnice, dar crezându-se adevărate – exercitându-se iluzoriu, prin puterea ignoranței, și, efemer, percepute ca fiind reale, capabile deci a stârni invidia. Personajul ridicol are în natura sa ceva care irită, supără, agasează și devine cu adevărat ridicol când pățește ceva (provocat de natura sa ridicolă), și acest ceva (neplăcut) ne bucură și ne izbăvește bunul nostru simț (al adevărului) jignit: să păcălești pe farsorul încrezut, să dai de gol pe impostorul încununat de succese (mai subite și mai strălucitoare decât ale tale) – asta „te unge la suflet", stare de jubilație nu cu totul străină de satisfacția răzbunării.

Dar cel mai bine este rezumată întreaga discuție (despre amestecul plăcerii cu durerea) prin vorbele lui Socrate: „Din ce pricină crezi că eu ți-am arătat amestecul existent în comedie? Oare nu ca să te conving că este ușor de arătat și amestecul prezent în spaime, iubire și celelalte? Or, cercetându-le singur pe acestea, lasă-mă să plec, acceptând că nu este cazul să mai lungesc vorba cu analiza restului, ci reține-le pur și simplu pe acestea: *sufletul în absența trupului, trupul în absența*

sufletului şi ambele laolaltă sunt în mijlocul pasiunilor, pline de o plăcere amestecată cu durere [subl.n.]. Aşadar, spune: îmi dai drumul sau mă ţii până la miezul nopţii?..." (*Philebos*, 50d) (Platon 2004: 248). Fraza pe care am subliniat-o nu face decât să exprime eliptic, sibilinic am spune, trei „moduri" ale inadecvării, caracterizând obiectul comic, în speţă personajul ridicol, scindat între calitatea reală şi cea, pentru sine, dezirabilă.

Concluzii preliminare la demersul lui Platon despre ridicol, în *Philebos*

Metoda prin care este abordată analitica plăcerii este una tipic socratică, aproape stereotipă în *Dialogurile* platonice, anume se postulează existenţa *Unu*-lui, a Plăcerii, identificate cu Afrodita. Aşezarea aceasta sub tutela unei zeităţi este „manieristă", indicând un simplu truc regizoral (pentru a nu mai vorbi de faptul că, în *Banchetul*, mult anterior, se diviza principiul în Afrodita Urania şi Afrodita Pandemos, corespunzător dublei naturi a lui Eros), şi alegerea unui punct de plecare eronat, menit a discredita toată seria opiniilor false – astfel încât, interogarea multiplicităţii face ca acel Unu să se pulverizeze în plăceri diferite, bune şi rele, adevărate şi false, amestecate (impure) şi, în fine, neamestecate, pure („de amestecul durerii"), acestora din urmă abia cedându-li-se un loc al cincilea, în ierarhia căilor demne de urmat (*Philebos*, 22d–23a). „Mâhnită" de nemiloasele argumente, plăcerea bate în retragere. Elogiul „plăcerilor pure" (naturale, artistice, sau legate de intelect, de arte, de cugetare, de viaţa divină), mereu îndreptăţite de raţionamente, este, în final, contrabalansat de evidenţa care se impune tot mai puternic, şi anume că genul pur, neasociat, este imposibil în viaţă, existenţa omului, prin toate determinările ei, cerând cu necesitate cel puţin deschiderea către cunoaşterea „vieţii amestecate". Iată elogiul acesteia: „Rugându-ne zeilor, Protarchos, să facem aşadar amestecuri, fie că Dionysos, fie că Hefaistos, fie că oricare alt zeu are parte de cinstea de a săvârşi amestecuri. [...] Iar dacă nouă, paharnicilor – continuă Socrate – ne stau înainte izvoare, s-ar putea asemui cu un izvor de miere cel al plăcerii, iar cel al cugetării, ce nu îmbată şi nu conţine vin, cu o apă aspră şi sănătoasă..." (*Philebos*, 61c) (Platon 2004: 264). Faptul că Dionysos şi Hefaistos sunt alăturaţi aici este semnificativ: fenomenul artei include impulsurile obscure, „iraţionalul", corporalitatea, misterul materiei în dialog cu plăsmuitorul. Acest al doilea „elogiu" vine să unifice palierele existenţiale considerate mai înainte – al vieţii de obşte, în bocete şi jelanii, respectiv în tragedie şi comedie.

În *Philebos*, Platon nu are în vedere construcţia unei teorii a comicului, dar livrează una, în secundar, analizând amestecul de suferinţă şi plăcere în comedie, sugerând abia unul analog în tragedie, motiv pentru care, spre deosebire de Aristotel, nu porneşte de la definirea comediei, deci *nu* de la obiectul comic, ci „subiectivizează" teoria, investigând afectele produse de comedie şi tragedie. Astfel, definirea *ridicolului* vine în urma analiticii plăcerii, odată stabilit că *râsul* este o plăcere, şi în cazul comediei, plăcere comică.

La fel ca Aristotel, ridicolul este un *defect*, care se ignoră, crezându-se virtute, şi această urâţenie (Platon nu o numeşte astfel) este ridicolă numai prin

„dispoziţia prostească" a necunoaşterii de sine (atribuită de Aristotel unor „oameni necioplţi") şi a supraevaluării de sine, un fel de înfumurare, fanfaronadă în sensul cel mai larg, încât ridicolul desemnează, în fapt, o categorie morală negativă, omul are *caracter ridicol*, fără el nu există o „situaţie ridicolă".

Râsul, ca expresie a plăcerii comice, este rezultatul a două subiectivităţi, a ridicolului care se ignoră şi se vede „superior", şi a subiectivităţii „maliţioase" (în fapt, obiective) a celui care percepe ridicolul.

Fără a fi numit ca atare, ridicolul este comic printr-un contrast, şi anume între ceea ce este obiectul ridicol şi ceea ce el crede (pretinde) a fi; mecanismul nu este sensibil diferit de viziunea modernă: obiectul ridicol se comportă după exigenţele unui concept pe care ni-l evocă: virtuos, mare, înţelept..., concept în care obiectul ridicol crede. Deşi se comportă „mimetic", reuşind să aducă în reprezentarea noastră acest concept general, intuiţia ne spune că obiectul ridicol nu este nicidecum virtuos, mare, înţelept... Râsul survine din sesizarea bruscă (proprie intuiţiei) a acestui decalaj net (care nu exclude definitiv o minoră, slabă suprapunere) între reprezentarea conceptului insinuat şi, respectiv, reprezentarea noastră intuitivă: adică, în linii generale, mecanismul descris de Schopenhauer, care atribuie însă ridicolului o sferă cu mult mai largă de manifestări. Ceea ce interesează însă, în primul rând, în *Philebos*, este plasarea ridicolului la întâlnirea între conceptul „insinuat" de obiectul ridicol şi intuiţia receptorului. Originea acestui comic este deci, la Platon, subiectivă, în măsura în care abia receptarea – şi privirea critică – îi dau naştere. Când comediograful îşi construieşte personajul, el anticipă mecanismul receptării prin construcţia lucidă. Presupunând râsul autorului de comedii, amuzat de personajele lui, odată descoperite, această simetrie nu schimbă cu nimic lucrurile: conceptul /vs/ intuiţia sunt deja proiecţii, al căror raport este acelaşi *contrast* (numit, de către moderni, *descendent*), întrucât tensiunea între termeni se dizolvă progresiv. Construcţia lucidă nu modifică raportul „intern" al ridicolului.

Omul ridicol din *Philebos* se înşela în privinţa banilor, a trupului şi a sufletului. S-ar putea obiecta că prima situaţie scapă formulării sibilinice a lui Socrate; dar ce altceva sunt banii, dacă nu expresia convenţională a puterii trupului şi sufletului, prelungire şi instrument civilizat al acestora în dominarea realităţii? Finalmente, ridicolul este efectul „sabotării", al trădării din interior; divergenţele dintre trup şi suflet, dezacordul, disputa lor se află în miezul comicului, atunci când inadecvarea şi dizarmonia trup-suflet nu lezează major existenţa obiectului comic şi pe cei din jur, implicaţi în vreun fel. Trupul „imoral", izvor perpetuu de dorinţe nefilosofice şi de impulsuri non-raţionale, motor concret al existenţei banale, şi totodată lest împovărător de nevoi, elan şi greutate, frumuseţe şi mizerie, trupul ca imagine a perfectei armonii, din Antichitatea clasică, a putut deveni, de-a lungul Evului Mediu, sub influenţa filosofiei creştine, un duşman intim al omului, acesta, la rândul său, „un suflet cărând un leş în spinare" (Solger) (Popa 1975: 193). Cu această imagine rezonează şi demersul socratic al lui Platon, din *Philebos*, când vorbeşte de bocete şi jelanii, *trupul* fiind, în cele din urmă, singurul „martor", impenetrabil, al misterului ultim, al „dispariţiei" sufletului. Conflictul sufletului şi

al trupului, disonanță în consonanță – o idee heracliteană –, va rămâne în centrul artei, filosofiei, teosofiei, diferit modulată între întoarcerea recuperatoare a Renașterii și radicalismele exclusiviste, „totalitare", de la epicureism la raționalism. Profund uman, esențialmente grav, acest conflict constitutiv era firesc să se așeze în „inima" comediei și a tragediei, în viața de toate zilele și în reprezentarea ei.

Câteva precizări ale lui Aristotel în *Poetica*

Comic este un cuvânt cu un înțeles – aparent – atât de limpede că lasă impresia unui lucru aflat „la îndemână" a spune dintr-o suflare totul despre el. Pare o bagatelă, un fleac, un „ridiculus mus", dar operă a muntelui în durerile facerii. Dacă stărui, îți revine partea muntelui: există atâtea lucruri imprecise despre comic, încât noțiunea amenință să prolifereze sub-regnuri indisciplinate de alte noțiuni, îndepărtându-se vertiginos și în direcții diferite față de centrul genetic. Pentru Aristotel însuși, obârșia cuvântului nu era de tot clară: originea este *kómos*-ul, procesiunea ritualică dionisiacă, ori este hălăduirea actorilor prin *komai*, satele și coclaurii din afara cetăților, cum susțineau megarienii? Comedia are o extracție divină, ori una „curat" plebeiană, ocupându-se ea, la acea vreme, de faptele oamenilor necioplți? Caracterul „impur" al comicului, recunoscut cvasiunanim, îndreptățește la a considera adevărată dubla origine a conceptului, ceea ce ar justifica întru totul ezitarea aristotelică.

Urmând „calea sacră" a teoriei lui Fr. Nietzsche din *Nașterea tragediei*, care vedea în serbările dionisiace obârșiile tragediei, se poate intui mai lesne de ce tragicul se dizolvă în comic, dând naștere tragicomediei, sau cum devine posibil ca tragicul și comicul să coincidă în drama comică a teatrului absurd. Aristotel compară comedia și tragedia, „una năzuind să înfățișeze pe oameni mai răi, cealaltă mai buni decât sunt în viața de toate zilele" (Aristotel 1965: 55).

Precizările despre comedie, care ar fi „imitația unor oameni necioplți; nu însă o imitație a totalității aspectelor oferite de o natură inferioară, ci a celor ce fac din ridicol o parte a urâtului. Ridicolul se poate dar defini ca un cusur și o urâțime de un anumit fel, ce n-aduce durere nici vătămare: așa cum masca actorilor comici e urâtă și frământată, dar nu până la suferință" (Aristotel 1965: 58), au avut și au încă actualitatea lor: comicul este un fenomen estetic (este *mimesis*, imitație) și are ca obiect defecte și o urâțime asociată lor, ținând de o natură inferioară, acest „urât" asociat fiind *numai o parte* a unei naturi, puțin grav („nu până la suferință") și inofensiv, constituind sursa râsului. Oamenii din comedie sunt mai răi decât în realitatea cotidiană, adică „excentrici" în negativitatea lor, fără a fi excepționali (la adăpost de a deveni tragici).

Consecințele frazelor aristotelice amintite se recunosc îndeaproape în tot ce s-a scris în materie de comicologie, până astăzi. „Excentric", comicul are dimensiune socială; râsul comic va conține o funcție critică, vizând „mai răul" din om; din perspectivă psihologică (și psihanalitică) comicul afirmă o superioritate (postulată...) a receptorului, a părții lui bune, victorioase asupra celei rele și realizând „economia

psihică" teoretizată de Freud; comicul este „depășirea" estetică a urâtului, „dreptatea poetică" făcută firescului împotriva nefirescului (a „mecanicului", în accepțiunea lui Bergson).

Aristotel nu-l uitase nici pe Homer „care a făcut să se întrevadă aspectul viitor al comediei, turnând în forme dramatice nu invectiva, ci comicul", având astfel în vedere dimensiunea parodică, raporturile sale ironice și intertextualitatea. Chiar dacă la acea vârstă a copilăriei culturii grecești, conceptul de *comic* era încă „nevertebrat", un „protozoar" estetic ce avea să acumuleze milenii de experiență estetică până să ajungă ființa miraculoasă, multiformă și greu analizabilă de acum, acel „protozoar" conținea, cu siguranță, codul genetic, astăzi încă descifrabil în fenomenul comicului.

O ipoteză de lucru „experimentală" și o cale indirectă către concept ar fi presupunerea că, în partea pierdută a *Poeticii*, între alte exemple, Aristotel s-ar fi oprit și asupra lui Aristofan, cu *Lisystrata/ Adunarea femeilor*, pentru caracterul complex al acestei comedii. În ce măsură oare corespunde ea descrierii, nu cumva se sustrage în vreun fel prudentei și evazivei paradigme aristotelice, schițate în linii generale și doar ca polaritate negativ-simetrică a tragediei? Ce era o „adunare a femeilor" pentru democrația ateniană decât un „scandal", permis, asemenea vocii bufonului, datorită „imunității" de care se bucură ficțiunea comică; numai ei i se poate ierta să râdă de instituții, să le pună la îndoială demnitatea, justețea, utilitatea. Femeile se adună noaptea, în afara cetății, se travestesc în bărbați și le iau locul, votând niște legi feminist-democratice. Rezultatele farsei politice sunt dezastruoase, și nu doar pentru arhonți și oligarhi. Ei ne apar jalnic micșorați: ies noaptea îmbrăcați pe jumătate în hainele nevestelor, bâjbâind după cel mai apropiat copac (precum credinciosul prieten al omului...). Ușurați, trag vânturi și se sperie de vecini, și ei victime ale farsei. Demnitatea lor de conducători ai cetății s-a spulberat: sunt bătrâni, fricoși, robiți instinctelor și nevoilor trupești. Manipulați de adunarea femeilor și de legile cele noi, bărbații aceștia „venerabili" se vădesc niște inși lacomi, robi ai îndestulării și ai tuturor slăbiciunilor. Iar „noua democrație" este un haos organizat, cu efecte grotești: tânărul îndrăgostit, la poarta iubitei, e înhățat de câteva cotoroanțe, cărora trebuie să le intre în grații, „după lege". Satira politică, după ce-și „desființează" obiectul, demascându-i convenția găunoasă, se autoanihilează într-un comic vecin cu absurdul; în stadiul în care se află democrația ateniană, condusă de adunarea bărbaților și de sfatul arhonților, rânduiala socială este lamentabilă – dar poate deveni, „democratizându-se", mai mult, îngrozitoare, insuportabilă, atroce – acesta pare a fi mesajul lui Aristofan. Putem râde așadar, că nu s-a ajuns până acolo... bine că totul e numai „teatru". Drama comică shakespeariană n-a trebuit să inventeze prea mult, aproape nimic nu-i lipsește lui Aristofan, care este, în felul său, un modern: spiritul critic acut și curajos, coroziv față de instituții și valori sociale acreditate, personaje verosimile și tipice totodată – între care putem recunoaște cel mai prestigios cuplu comic, „bătrânul și baba, ca prototipuri ale diformităților fizice, care sunt, poate, cele mai vechi tipuri atestate" (Marino 1973: 430) – o dimensiune satirică pe două planuri concomitente, vizând

defecte ale „sistemului" şi, respectiv, cusururi omeneşti, în planul individual; motivul lumii de-a-ndoaselea, anunţat încă în titlu, o „adunare a femeilor", cu infinitele ei efecte; *travestiul*, care devine aici instrument parodic, ridicând, pentru noi o mică nelămurire – dacă toţi actorii greci antici erau bărbaţi, femeile fiind bărbaţi travestiţi, atunci personajele femei-travestite-în-bărbaţi erau oare bărbaţi pur şi simplu, „trădând" simulate comportamente feminine, sau regulile trebuiau încălcate? – în fine, găsim la Aristofan „complotul" nocturn al femeilor, adunarea lor secretă, cu jurăminte şi devize, cu adoptarea unui cod nou de „limbaj travestit", constituie un topos al conjuraţiei, un fel de „mister" laic, parodic. La acestea s-ar putea adăuga comicul erotic, „intimist", care se apropie de limita periculoasă a scabrosului-grotesc. Privită în ansamblu, satira politică a lui Aristofan, mizând pe „lumea răsturnată" în numele unor valori clamate cu tărie şi entuziasm de către femei (dreptate, demnitate, libertate, emancipare...), „punând în act" noua ordine ideală, care se împotmoleşte, agonizează, se destructurează ca un mecanism iremediabil deteriorat, imprimă comicului o tensiune care „suspendă sentimentul comic la limita tragicului" (Marino 1973: 434). Cum e posibil aşa ceva? „Când o situaţie inferioară învinge şi sfidează adevărul, binele şi frumosul, impunându-şi puterea sa distructivă, comicul capătă un gust amar, o nuanţă apăsătoare, dureroasă" (Marino 1973: 434). Asemenea „descumpăniri" ale sentimentului comic, frecvente, la drept vorbind, în literatura comică, prin permanentizare, consolidează victoria neadevărului, a răului şi urâtului într-o „farsă tragică", sau „dramă comică", adică în absurd, unde comicul şi tragicul coincid. Modernitatea teatrului absurd, în accepţiunea sa radicală (la autorii existenţialişti din secolul al XX-lea), în fapt, are noutatea antichităţii, având ca nucleu acele contradicţii arhetipale, sufletul şi trupul, bine/rău, raţiune/instinct, cunoscută fiind predilecţia primilor comediografi pentru „dezbaterile", disputele între „principii", între „elemente" (la Epicharmus). Lumea răsturnată din *Adunarea femeilor* construieşte comicul pe aceste contraste acutizate, centrate pe feminin/ masculin, contrast complicat de putere/dependenţă, cutumă/sexualitate, cu dizarmoniile induse de inversare, mai exact, de instabilitatea tranzitorie a unor raporturi fundamentale şi a unor conflicte ireductibile aflate în însăşi esenţa umanului. Cuplurile de bătrâni, la Aristofan, ca şi la Eugen Ionescu, eliberate de iluzia pasiunilor, de lecţia vitală a tinereţii, de elanurile voinţei de construcţie şi realizare, fără a pierde exigenţa demnităţii, se văd reduse la automatismul convenţiei, la precaritatea aproape infantilă a fiinţelor dependente imperios unele de altele, toate acestea pe fondul unei inerţii vane, nostalgice, a aspiraţiilor întregii vieţi: finalmente, în aceasta constă fondul tragic, *neasumat*, care capătă aparenţa, mult mai suportabilă şi dezangajantă, a *comicului*. Oprind aici consideraţiile „inactuale" din această introducere la actualitatea conceptului antic despre fenomenul comic, în cele ce urmează vom încerca a regăsi punctele de convergenţă ale ideii la gânditori dintre cei mai diferiţi şi totodată, mai apropiaţi de intimitatea subiectului, trăitori în ultimele secole, când conceptul de comic, ajuns la o bătrâneţe respectabilă, pare a-şi păstra configuraţia şi comportamentul estetic.

Dilema metodologică

Simpla investigare a două texte esenţiale, ţinând de vârsta începuturilor conceptului de *comic*, dialogul *Philebos* al lui Platon, respectiv *Poetica* lui Aristotel, are ca rezultat evident o primă – şi, în fapt, cea mai redutabilă – dificultate ridicată de problema definiţiei comicului: multiplicarea punctelor de vedere posibile, a metodelor şi, nu în ultimul rând, determinarea domeniului de manifestare a fenomenului. Platon vede lucrurile în contiguitate: plăcerea râsului transcende domeniile (al vieţii de obşte, al trăirii religioase, al artei spectacolului), fiind un afect al omului, ţinând astfel de *ethos* (de altfel, *ridicolul* vizat de el are un pronunţat caracter moral). Privit dinspre efect, „comicul" teoretizat astfel este o esenţă profundă, din afara artei, captată în comedie. Aristotel priveşte dinspre artă spre comic, acesta fiind rezultatul imitaţiei, în comedie, a oamenilor înfăţişaţi mai răi decât sunt în realitate. Comicul aristotelic are ca obiect, ca şi la Platon, altminteri, un defect, o „urâţime", o inferioritate, într-un cuvânt, un *urât* pe care arta îl valorifică estetic, atât timp cât nu provoacă suferinţa; rezultat al unei anume optici artistice, comicul este, la Aristotel, corelat nu atât etosului (eticului), cât esteticului. Întreprinderea lui Platon este una fenomenologică, a lui Aristotel, fireşte, este o *poetică*, cea dintâi este centrată pe *subiect* (vizează aşadar dimensiunea pragmatică, a *efectului* comic, în *afectul* plăcerii comice), cea de a doua se întemeiază pe *obiect*, încercând să abstragă comicul din comedie (şi are în vedere obiectul generator de comic, rău/urât, şi modalitatea comediei de a ni-l înfăţişa, în raport cu realitatea), aşadar se sprijină pe efortul de teoretizare a unui gen artistic. Ambele demersuri ataşează comicului viziunea critică şi o intenţie modelatoare (morală), a artei comice, aşadar o componentă etică, extra-artistică, dar strâns corelată efectului comic propriu-zis, plăcerii comice.

Cele două viziuni, platonică şi aristotelică, sugerează, evident, două căi de investigare: a chestiona asupra fenomenului comic, la modul analitic, a face deci investigaţia *cazurilor*, cealaltă cale, de a sintetiza *istoria* comediei. Lor li s-ar adăuga o istorie critică a teoriei comicului, dar aceasta din urmă ar deveni gratuită, dacă nu şi-ar sprijini argumentele pe studiul evoluţiei genului comic. „Prima dificultate" deja amintită se multiplică, iată. Un cerc vicios al cercetării nu întârzie a se contura: schiţând o istorie a genului comic, fie ea oricât de modestă, de restrictivă, de care concept al comicului, restrictiv, s-ar putea folosi cel hotărât să întreprindă temerara cercetare a domeniului, care ar putea fi criteriul stabil după care s-ar stabili repertoriul de opere comice, de investigat, şi în virtutea cărui concept definit şi operaţional, s-ar putea separa opera „reprezentativă" de cea „mai puţin reprezentativă", cea prin excelenţă comică de aceea „parţial comică", sau comică „în plan secund"? Nu cumva ar trebui să ştim *dinainte* ce este comicul, prin revelaţia trimisă de vreun zeu (sau daimon socratic), pentru ca, mai apoi, să verificăm adevărul conceptului, la Aristofan, la Shakespeare, la James Joyce, la Samuel Beckett, în fine, la Eugen Ionescu? Dar, de ce nu, la Dostoievski, în *Idiotul*, la Gogol, în *Suflete moarte*, *Mantaua* şi *Nasul*, la Kafka, în *Metamorfoza*, ori la Eminescu, în *Moartea lui Ioan Vestimie?* Ar putea interveni scuza că până şi

Socratele lui Platon invocă, el însuşi, „credinţa" că, de pildă, plăcerea nu e chiar Binele, că trebuie să mai fie ceva mai presus de ea. A cerceta istoria comediei, însă, nu ar avea alt răspuns decât că fiecare epocă, şi cultură, şi autor creează un tip specific de comic; am afla că „unicul" este multiplicitate, fără a şti *ce este* de fapt, intuiţie pe care o posedam înainte de oricare întreprindere. O singură cale ne rămâne la îndemână: încercarea de a investiga *originile* comediei: ale artei comice, dar şi originile cuvântului *comic*. O atare cercetare a mai fost întreprinsă, nu o dată, şi în chip strălucit, începând, desigur, cu Aristotel, care se apleacă asupra înţelesurilor originare ale cuvântului *kómos*, atunci când comedia abia se conturase ca gen artistic. Deşi, la acea epocă, nu se putea vorbi încă de o *istorie* a comicului, lui Aristotel nu-i scapă faptul că fenomenul comic nu este sortit să rămână captiv între graniţele spectacolului de teatru, substanţa, „duhul" comic migrând între genurile literare.

„Aceasta [poezia] s-a împărţit după caracterele individuale ale poeţilor, firile serioase înclinând să imite isprăvile alese şi faptele celor aleşi, iar cele de rând pe ale oamenilor necioplţi: gata să compună din capul locului stihuri de dojană, precum ceilalţi cântări şi laude. De vreo operă din acestea muşcătoare, a unui poet dinainte de Homer, nu se pomeneşte, măcar că poeţi trebuie să fi existat mulţi. De la Homer încoace însă nu lipsesc, cum ar fi *Margites* al acestuia şi altele la fel, în care îşi face apariţia şi metrul adecvat, până astăzi numit *iambic*, după deprinderea de a-şi arunca unul altuia înţepături astfel compuse. În felul acesta, dintre cei vechi, unii ajungeau autori de poeme eroice, alţii de poeme satirice.

Aşa cum s-a dovedit poet mare în genul serios (în care singur el a lăsat în urmă-i nu numai compuneri frumoase, ci adevărate imitaţii dramatice), Homer a fost şi cel dintâi care a făcut să se întrevadă aspectul viitor al comediei, turnând în forme dramatice nu invectiva, ci comicul. Într-adevăr, în raport cu comedia, *Margites* e ceea ce-s tragediile faţă de *Iliada* şi de *Odiseea*" (Aristotel 1965: 57).

Paternitatea lui Homer asupra lui *Margites*, poem dramatic eroi-comic, de inspiraţie populară, având ca protagonist un fel de Păcală, personaj ridicol, nu anulează (prin excepţie) obârşia „subiectivă" a comicului – „caracterele individuale ale poeţilor" – şi, mai important încă, sugerează că efectul comic al unei opere nu este legat cu necesitate de procedeele speciei literare, ci datorat unei aptitudini a autorului, tocmai prin aceasta comicul putând participa la alcătuirea unor creaţii de factură diferită: „vreo operă din acestea muşcătoare". Ceea ce surprinde, într-un pasaj învecinat din *Poetica*, este faptul că Aristotel atribuie înseşi tragediei o origine satirică, presupunând dezvoltarea unei faze intermediare, a unei drame uşoare, în grai hazliu şi metru trohaic" (Pippidi 1970: 193), între ditiramb şi forma clasică:

„În ceea ce priveşte întinderea [tragediei], pornită de la subiecte mărunte şi de la un stil hazliu, explicabil prin obârşia ei satirică, într-un târziu a câştigat gravitate, iar metrul, din tetrametru trohaic a ajuns trimetru iambic. La început se folosea tetrametrul trohaic, pentru că poezia tragică era un simplu cor de satiri şi pentru că acest metru îi dădea un mai accentuat caracter de danţ. Când dialogul şi-a făcut apariţia, natura singură a găsit metrul potrivit; se ştie doar că, dintre toate măsurile, iambul e cel mai apropiat de graiul obişnuit" (Pippidi 1970: 155–156).

Aristotel îşi punea încă atunci întrebarea dacă tragedia şi-a dobândit în întregime caracterul propriu, înclinând să creadă că, „după multe prefaceri, găsindu-şi forma adevărată, a încetat să se mai transforme" (Pippidi 1970: 155), conştient de natura proteică a artei. Prin comparaţie, comedia era încă departe de a se fi desăvârşit: „După ce comedia şi-a dobândit *oarecum* [subl.n.] înfăţişarea proprie..." (Pippidi 1970: 155). Istoria genului confirmă îndoiala Stagiritului, în sensul că opera comică a cunoscut o dinamică mult mai evidentă decât genul tragic, mult mai deschisă improvizaţiei şi noutăţii. Conceptul însuşi de comic posedă o mult mai mică stabilitate teoretică, în comparaţie cu acela de tragic. Se poate vorbi chiar de o hipertrofie a conceptului de comic, în stare să-l asimileze pe acela de tragic, în „comediile" unor autori ca Samuel Beckett sau Eugène Ionesco, din această aparent nelimitată disponibilitate a genului comic, a multiplelor sale deschideri. Ipoteza avansată de Aristotel (neconfirmată, dar nici infirmată), a existenţei unei vârste intermediare a tragediei, între ditiramb şi forma sa clasică, sub aspectul „dramei uşoare, în grai hazliu şi metru trohaic", străbunica antică a melodramei, nu numai că vine în sprijinul concepţiei despre originea comună a tragediei şi a comediei, dar sugerează paradoxala întâlnire, la limită, a celor două concepte, ca şi capacitatea anticilor încă de a percepe simultan comedia şi tragedia vieţii, cum destul de explicit *apare* ideea la Platon, în *Philebos*. Că anticii puteau gândi realmente astfel ne confirmă un pasaj din *Prologul* la *Amphitruo*, de Plaut (piesa este scrisă aproape la sfârşitul vieţii lui Plaut, adică la aproximativ trei secole după Aristotel), în care Mercur anunţă subiectul piesei:

„Vă spun, acuma, rostul soliei mele-aici;/ Pe urmă subiectul acestei tragedii./ De ce vă-ntunecarăţi deodată? C-am vestit,/ Pesemne,-o tragedie? Sunt zeu, şi pot s-o schimb./ Din tragedia voastră pot, dacă vreţi, să fac/ O comedie, fără să mă ating de-un vers./ [...]/ Vă fac o piesă mixtă, o tragi-comedie./ Că-mi pare-o necuviinţă s-apară zei şi regi,/ Şi piesa să rămână, în totul, comedie" (Plautus 1974: 10–11).

Comedia plautină pare să ducă la ultimele consecinţe sugestia lui Aristotel (la care, se crede, ar face aluzie), a posibilei fuziuni a genurilor. Sfârşindu-se cu bine, piesa conţine elemente ale subiectului demne de tragedie: Amphytrio este regele Tebei, soţia sa, Alcmena, săvârşeşte un adulter, fără s-o ştie, echilibrul familiei este ameninţat dramatic, identitatea oamenilor este pusă la îndoială, ca şi convingerile lor. Cu toate abaterile de la regulă, *Amphitruo* rămâne o comedie, dar cât de diferită de tiparele greceşti, contemporane *Poeticii* lui Aristotel, o poate proba şi acest scurt pasaj, deja citat. Înţelegem imediat că între „noua" comedie greacă, din secolul al V-lea, şi comedia lui Plaut (aproximativ anul 188 î.e.n.) s-a produs o ruptură semnificativă, după ce, trei secole, comedia latină se nutrise în prelungirea celei greceşti, ale cărei tipare, subiecte, locuri, personaje încă le păstrează. Multe dintre aceste personaje din piesele lui Plaut sunt recognoscibile în teatrul clasic: gemenii din *Menaechmi* au inspirat *Comedia erorilor* de Shakespeare, *Epidicus* l-a inspirat pe Molière în *Les fourberies de Scapin*, *Aulularia* este modelul pentru *L'Avare* de Molière, *Captiui* a înrâurit pe Ariosto şi pe Calderon de la Barca (în *Viaţa e vis*),

Amphitruo a constituit nucleul creațiilor unor Molière, în *L'Amphytrion*, sau Heinrich von Kleist (drama *Amphytrion*). Ceea ce interesează în evoluția comediei, dincolo de șirul acesta al contiguității la nivelul tipurilor, caracterelor, subiectelor tipice, sunt tocmai rupturile în evoluția genului, ele fiind acelea care modulează, articulează conceptul de comic, până la complexitatea în care îl înțelegem astăzi. O astfel de cercetare, investigând originea și esența comicului, pe de o parte, dar și istoria teatrului, ca succesiune de structuri și rupturi, conturând etape, de cealaltă parte, este cartea lui Michel Meyer, *Comicul și tragicul. Perspectivă asupra teatrului și istoriei sale*. Ceea ce atrage atenția, de la început, în chiar titlul cărții sale, este aparența tautologică a subtitlului: așadar, o *perspectivă* asupra teatrului nu ar fi același lucru cu o privire diacronică asupra teatrului, cu *istoria* sa. Această aparență tautologică vine în întâmpinarea dilemei metodologice ridicate de acea primă dificultate, pe care am sesizat-o încă din primele rânduri ale subcapitolului de față: a interoga supra originii și esenței comicului sau a încerca o descriere a comicului în devenirea lui, ca istorie a comediei; comicul, sau comediile? Dar, istoria comediei se confundă realmente cu devenirea conceptului de comic? Istoria comicului nu conține oare istoria prejudecăților legate de acesta, a tuturor rătăcirilor și confuziilor, confruntarea cu ele redându-ne neștiinței inițiale în privința întrebării ce este comicul? *Toate* comediile sunt, oare, veritabile comedii, dețin ele, negreșit, prețioasa esență sau, dimpotrivă, cele mai multe dintre ele sunt aproximări și eșecuri omenești?

„Aparența" tautologică, de care acuzam subtitlul, exact acest lucru afirmă: problema și istoria problemei pot fi sugerate, tautologia gândirii poate fi evitată. Și aceasta devine posibil îndreptând cercetarea asupra originii lor.

Michel Meyer și gândirea problematologică

Succesor al lui Chaïm Perelman, întemeietorul neoretoricii contemporane, la Catedra de retorică a Universității Libere din Bruxelles, Michel Meyer, prin formația multiplă – filosofie, științe economice, arte – și prin disponibilitatea de deschidere a gândirii sale către domenii variate, deși, într-un anume grad, conexe: filosofie, teoria argumentării, retorică, teoria literaturii, filosofia limbajului, ni-l recomandă ca pe un spirit deopotrivă modern, multidisciplinar, și totodată înrudit cu marea tradiție a gânditorilor care filosofează asupra a ceea ce este prim, pornind de la interogarea întrebării (chestionării) înseși: „questionner le questionnement même" (Meyer 2006: 31), care se transformă în principala metodă de investigare, *interogativitatea radicală*.

În sprijinul unei precise înțelegeri a terminologiei de care uzează M. Meyer, voi schița aici câteva dintre conceptele fundamentale ale demersului problematologic, începând cu acesta din urmă: *problematologia* „nu este nimic altceva decât studiul chestionării. Aceasta apare din dialogul cu tradiția ca o necesitate a ceea ce este gândibil (*pensable*), ca pozitivitate a filosoficului în relația sa cu istoricitatea" (Meyer 2006: 15). Și, o altă definire a „manierei de a filosofa", într-un articol recent al lui Michel Meyer:

„A chestiona originarul, fundamentalul, ceea ce este prim, înseamnă a chestiona chestionarea... [...]. Dacă filosofia este o chestionare radicală, atunci este necesar a ne întreba asupra chestionării ca atare, a se da un limbaj adaptat pentru a capta întrebările în noi înșine și în altul, pentru răspunsuri, diferență pe care limbajul judecății (sau al propoziției) a eludat-o întotdeauna, denaturând cei doi termeni care compun diferența întrebare – răspuns. Am numit această nouă manieră de a filosofa *problematologie*" (Meyer 2006: 16). Diferența problematologică se referă la dualitatea fundamentală a limbajului, este diferența întrebare – răspuns. Categorii apriorice la Kant, pentru Michel Meyer, timpul și spațiul „sunt forme pe care le ia respingerea istoricității când Istoria se accelerează. Ele permit a nu se referi la Istorie și de a continua a o anula prin gândirea identității în schimbare și în ciuda ei. Spațiul și timpul sunt răspunsuri istorice la Istorie: ele o resping creând o diferență între ea și ele" (Meyer 2006: 30). Această modalitate de a gândi timpul ca o formă „inerțială", care se opune Istoriei, nu este, de altfel, atât de nouă, pe cât ne apare astfel formulată, dacă ne gândim la felul în care Henri Bergson exprima o idee asemănătoare: „Timpul este ceea ce se opune ca totul să fie dat dintr-o dată" (Bergson 1995: 103). Pentru gândirea problematologică, „întrebarea asupra omului are în mod direct ca răspuns faptul că omul este o întrebare" (Meyer 2006: 31), mod eminamente eminescian de a privi conștiința cunoscătoare, caracterizată în aproape aceleași cuvinte, în *Archaeus* (Eminescu 1977: 283).

Nașterea tragediei și a comediei în interpretarea problematologică a lui Michel Meyer

„Teatrul ia naștere prin punerea în scenă a diferenței. Prin natură sau prin definiție, orice identitate a grupului, a oricărui grup uman, exclude diferența; în același timp însă, identitatea nu este imaginabilă sau realizabilă în afara diferenței. [...] Funcția aceasta revine regelui și puterii în general. Fiecare membru al grupului se proiectează și se recunoaște în ceea ce regele unifică. În acest sens el este dacă nu unic, măcar diferit de toți ceilalți. Regele încarnează în ochii celorlalți identitatea vizibilă a colectivului. Diferența este deci necesară pentru a avea identitate: e legea fundamentală a oricărei identități în specia umană. Grupurile și societățile nu pot fi gândite doar prin identitatea membrilor lor, pentru că cineva trebuie să se delimiteze de grup pentru a-l exprima, legitimând astfel existența celui din urmă ca entitate omogenă. Astfel s-ar putea explica originea religiei, adică a legăturii transcendente prin care un același grup se recunoaște și se identifică" (Meyer 2006: 63–64). În continuare, Michel Meyer reformulează ceea ce s-a numit *paradoxul puterii*, în termenii identitate/diferență, acest paradox exprimând necesitatea sacrificării regelui, ca necesitate de a recrea identitatea grupului, de a-i re-fonda această identitate, în acord cu ritmul cosmic, în societățile primitive sau „anistorice", fenomen stupefiant asupra căruia s-a aplecat James Frazer, în *Creanga de Aur*, „o moarte care survine adesea primăvara, când forțele naturii oferă spectacolul reînnoirii" (Meyer 2006: 64). În momentul în care, în locul regelui, este sacrificat

ţapul ispăşitor, oamenii posedă gândirea simbolică. Dacă sacrificiul este o sărbătoare care celebrează dispariţia diferenţei, el nu este mai puţin un rit de purificare: „Regele este sacru, intangibil, şi orice contact cu el înseamnă o prihănire ce va trebui purificată. Regele înseamnă deci distanţare, ceea ce face ca sacrul să fie în acelaşi timp sursă de venerație şi de teroare" (Meyer 2006: 65). Aşa s-ar explica, evident, de ce *Regele moare* este cel dintâi spectacol tragic, care înalţă şi purifică auditoriul şi, opinează autorul în discuţie, de ce şi azi oamenii simt nevoia să-i vadă pe cei puternici/ diferiţi pedepsiţi pentru excesele la care puterea/ diferenţa lor îi determină, pentru că *simţim nevoia* să-i urâm în aceeaşi măsură în care tindem să ne conturăm, o dată în plus, identitatea, ataşată valorilor colective, lezate de ceea ce este violent *diferit*.

În contextul unui fel de nominalism primitiv, în care *numele* erau lucruri printre alte lucruri, încât stăpânirea numelor era totuna cu stăpânirea lucrurilor (principiu al gândirii magice), explică M. Meyer, sacrificiul regelui devine o celebrare a numelui său – nu întâmplător, la dispariţia reală a unui rege, cel care îi lua locul îi lua şi numele –, pe scurt, regele a murit, trăiască regele: „Ţapul ispăşitor încetează să mai fie un adevărat ţap şi devine simbolul diferenţei ce trebuie abolită pentru ca grupul să-şi regăsească unitatea. Originea cuvântului *tragedie* poartă toată greutatea acestei alunecări simbolice, *tragos* însemnând în greacă *ţap*, deşi niciun astfel de animal nu-şi are locul pe scenă. Şi totuşi, această etimologie nu încetează să suscite perplexitate" (Meyer 2006: 66). Michel Meyer aduce în discuţie descrierea lui Vito Pandolfi a ceremoniilor – cortegii ale sacrificiilor rituale, Marile Dionisiace, la care, pe altarul lui Dyonissos, era înjunghiat taurul şi satirii intonau ditirambul, „cântul în onoarea zeului. La început, această cântare nu avea reguli prestabilite, ci era improvizată; mai apoi i s-a dat o structură stabilă, iar satirii, în locul obişnuitei improvizaţii, aveau un text în versuri. Caracterul rămânea însă eminamente liric, corul satirilor (cincizeci, costumaţi în ţapi) intona cântul la unison, fără să apară dialoguri dramatice. Curând, elementul coral s-a împărţit în două semicoruri, dintre care unul punea întrebări, iar celălalt răspundea" (Meyer 2006: 66–67). S-a ridicat adesea obiecţia că ditirambul satirilor era mult mai apt, prin caracterul carnavalesc, demitizant, „dionisiac" şi licenţios, să dea naştere *komos*-ului, să fie adică origine a comediei. Ştim că Aristotel indica o origine comună tragediei şi comediei, în pasajul deja citat, în *Poetica*: „Ivită dar [tragedia] din capul locului pe calea improvizărilor (ca şi comedia de altminteri): una mulţumită îndrumătorilor corului de ditirambi, alta celor de cântece licenţioase..." (Aristotel 1965: 58), *komos*-ul fiind, la origine, o bachanală veselă, itinerantă, M. Meyer numindu-i chiar pe comedienii ce poposesc prin sate (*komai*), „un fel de truveri care merg din cetate pentru a petrece. Dionis pare a fi fost onorat şi de tragedieni, şi de comedianţi, ceea ce repune în discuţie problema originilor lor. Rămâne explicaţia prin social, prin tipul de public şi problemele prezentate, fapt ce nu explică însă perenitatea genului şi constituirea tragediei şi a comediei ca genuri literare proprii" (Meyer 2006: 79).

Comentând raportarea genurilor la dimensiunile fundamentale, *etos – patos – logos*, M. Meyer observă că „ceea ce le separă este *etosul*, oratorul care nu joacă acelaşi rol. Şi în epopee avem de-a face cu un limbaj versificat, dar tragedia nu se distinge de epopee prin *patos* şi prin *logos*, care nu este tipul de discurs formal, dar şi *obiectul* acestui discurs. Epopeea descrie o stare a lumii şi o ordine socială care corespunde acestei lumi, acolo unde teatrul, prin spectacolul pe care îl presupune, este centrat mai mult pe raportul cu celălalt, pe a-i arăta celuilalt, interlocuţia fiind cuvântul cheie în acest caz. Epopeea trimite la *el*, în timp ce teatrul e centrat pe *tu*. Iată tot ceea ce diferenţiază *logosul* de *patos*. Astfel devine clar până la ce punct demarcarea *etos – patos – logos* este crucială pentru a sesiza diferenţele dintre epopee şi tragedie, dintre poezie şi tragedie, fără de care am fi nevoiţi să găsim diferenţe care nu există şi să încercăm inutil să creăm distincţii care nu rezistă. Rolul emoţiilor este mai important în teatru decât în epopee, unde predomină *valorile*. Din nefericire, Aristotel n-a sesizat această distincţie, pentru că [...] filosoful împinge tragedia către *patos* şi comedia către *etos*. Dar râsul nu este la rândul său o plăcere eliberatoare? Dar e adevărat că râsul nu joacă nici un rol în edificarea morală a spectatorilor, spre deosebire de ceea ce se întâmplă în tragedie. O asemenea alunecare presupune că *etosul* înseamnă *etic*, fapt lipsit de sens înaintea civilizaţiei romane" (Meyer 2006: 78).

Pentru a nuanţa lucrurile până la capăt, este necesară raportarea genurilor la aspectele limbajului: „Limbajul figurativ traduce diferenţa şi, cum putem oricând să considerăm *ceea ce* este spus din singurul punct de vedere al lui «despre ce», adică al lui «ceea ce» care face obiectul referenţial, literal al limbajului, ajungem să uităm metaforicul din câmpul literar pentru a nu vedea decât *ceea ce* este spus. Acest dublu aspect al limbajului literar permite limbajului poetic să traducă distanţa dintre eroii tragici şi muritorii de rând, la fel cum le permite acestora să sesizeze *despre ce* e vorba în acţiunile reprezentate, deci să *refere* textul la o lume accesibilă intelectual în ciuda diferenţelor dintre indivizi. Prin urmare, există un limbaj care pune accentul pe latura metaforică şi figurată a ceea ce este spus, după cum există un limbaj care privilegiază aspectul realist al discursului, iar literatura a ştiut să joace pe aceşti doi versanţi pentru a da naştere la *tipuri* specifice" (Meyer 2006: 81). Simplificând tot ce am rezumat deja, M. Meyer ajunge la următoarea schemă:

	Ethos	***Patos***	***Logos***
Limbaj figurativ	Poezie	Tragedie	Epopee
Limbaj realist	Roman	Comedie	Povestire

Ce ne spune cea de-a doua coloană a schemei lui Meyer? „Dacă textul este înţesat de metafore, compus în limbaj figurat sau figurativ, avem de-a face cu tragedia. Dimpotrivă, dacă este preferat realismul în «a arăta», avem de-a face cu

comedia, care poate fi truculentă, poate stârni râsul (sau nu) şi care în orice caz pare mai apropiată de situaţiile trăite de spectator. Istoria, care adânceşte diferenţele în sânul vechilor răspunsuri, readuce în discuţie disocierea dintre răspunsurile ce pun probleme şi celelalte, de care «actorii» sau mai degrabă personajele povestirii nu sunt neapărat conştiente, altfel nemaiexistând nici tragedie, nici comedie" (Meyer 2006: 82). Tragicul şi comicul sunt, la M. Meyer, două modalităţi opuse de a valoriza diferenţa: tragicului îi răspunde un exces de metaforizare, „tragedia este odiseea metaforicului afectat de Istorie. Astfel, identităţile, vechile răspunsuri literale, ce nu pot rezista, explodează în conştiinţă şi acţiune, în ciuda voinţei celor care le reinterpretează în manieră proprie pentru a le mai justifica, şi mai ales ale celor care înscriu diferenţa în sânul vechilor răspunsuri ca metafore ale acestora, ca şi cum tot ele s-ar afla în spatele jocului Istoriei, ca şi cum ele ar rămâne neschimbate de ea" (Meyer 2006: 86). Aşadar, personajele puternice ale tragediei vor să dea viaţă vechilor răspunsuri, care, acum, sunt doar metafore, în timp ce personajul comic ignoră Istoria, se agaţă de o literalitate depăşită, de identităţi ce nu mai sunt valabile. Dacă personajele tragice sunt deseori personaje istorice, sau cel puţin le evocă (valoric), în comedie avem de a face cu „istorii" banale, cu indivizi comuni, aşa cum întâlnim în viaţa cotidiană, cu diferenţa că omul comun obişnuit (spectatorul) nu cade în capcana acestor literalităţi depăşite, cel ce sesizează comicul nu este „depăşit" de istorie, ci, treaz şi adaptat, este sincron cu Istoria. „Pe scurt, sintetizează M. Meyer, comedia nu este posibilă decât pentru că manifestă exces de literalitate, tragedia pentru că nu are îndeajuns. Limbajul figurat, metaforic, care exprimă amalgamările pe care tragedia le dezleagă, se pretează foarte bine versificaţiei genului liric, poetic, fapt ce explică şi diferenţa de formă, adesea notată, dintre tragedie şi comedie" (Meyer 2006: 88).

Cazul lui Don Quijote, care, inevitabil, a atras atenţia şi autorului în discuţie, este de două ori delicat: ca personaj comic, el suferă un exces de literalitate, dar cum? Întâi, se preface a nu fi observat că Istoria „s-a accelerat", că epoca lui Amadis de Gaula a trecut; dar, pentru aceasta, el împrumută lucrurilor din jur o identitate falsă (sau slabă, cum spune M. Meyer): numeşte lighenaşul bărbierului coif, pe slujnica de la han Dulcineea, numeşte morile de vânt din peisajul spaniol monştri – pentru că toate acestea îi sunt necesare. Don Quijote, aşadar, şterge *diferenţa* instituită de Istorie, instituind o nouă literalitate (convenabilă), nu pentru că ar confunda metaforicul cu literalitatea, ci într-un elan nebunesc de a respinge diferenţa şi de a reinstitui vechile răspunsuri (considerate de toată lumea ca perimate, ca simple metafore). De aceea şi este Don Quijote, privit din interior, un personaj tragic, iar unele dintre aventurile lui sunt aproape nişte nenorociri, ca să nu mai vorbim de urmările cu totul nefericite ale isprăvilor lui, asupra celorlalţi.

Într-un cuvânt, Don Quijote trăieşte metaforele pentru a anula diferenţa istorică în mod dureros şi dramatic, din acest motiv el fiind în aceeaşi măsură comic şi tragic, întrucât valorile pe care el vrea să le instituie depăşesc valorile celor din jur, care îl percep drept comic, dar îndreptăţirea lui Don Quijote este cel

puţin la fel de „dreaptă" ca a omului de bun-simţ, Sancho Panza, a cititorului din vremea lui Cervantes, ca şi a celor de azi.

Don Quijote, pentru că este şi comic, este în întârziere; el mai crede în literalitatea unor metafore. Personajul tragic trăieşte situaţia inversă: „Măreţia lui Ibsen ţine exact de această răsturnare a metaforicului. Personajele cred că vechile răspunsuri nu mai sunt răspunsuri, că nu mai există decât ca «mod de a spune», că efectivitatea lor s-a estompat cu timpul; şi de fapt nu e nimic din toate astea" (Meyer 2006: 93). Dacă personajul comic este în întârziere, cel tragic se grăbeşte să considere trecutul încheiat, răspunsurile sale – metaforice. Trecutul se răzbună, metaforicul lor dezvăluindu-şi literalitatea necruţătoare: este cazul lui Oedip şi al răspunsurilor oraculare, care „îl ajung din urmă" pe regele ce refuză trecutul.

Concluzionând, M. Meyer vede comicul şi tragicul, comedia şi tragedia ca răspunsuri complementare şi, într-un fel, ca faţa şi reversul aceluiaşi fenomen complex: „misiunea teatrului nu constă în a «judeca» pasiunile, ci în a arăta spectacolul diferenţei pe care o ignorăm sau o disprețuim. În primul caz avem comedia, în al doilea tragedia. A provoca râsul sau plânsul este o ambiţie aristotelică, ce fără îndoială că nu a fost realizată decât rareori; e dificil să ne imaginăm astăzi că s-a râs la piesele lui Aristofan aşa cum s-a putut râde la teatrul de bulevard, mai puţin ironic şi critic, fapt puţin îndrăgit de masele care adesea caută motive pentru a adera, mai curând decât pentru a critica" (Meyer 2006: 100). Şi, încă mai tranşant, Meyer situează tragicul şi comicul unul în prelungirea celuilalt, aşadar cu posibilitatea latentă de a se contamina reciproc; „Cele două răspunsuri în faţa Istoriei sunt unul inversul celuilalt şi astfel se explică faptul că, odată cu Istoria care se precipită, am avut şi comedie, şi tragedie. Una se termină acolo unde începe cealaltă: literalitatea care, din soluţie a metaforicului, devine în comedie forma problemelor care se pun aici. În tragedie, Istoria este încă în desfăşurare, pentru că metaforele afectează personajele fără ca acestea să îşi dea neapărat seama – regăsim aici un punct comun cu orbirea comică – şi astfel se explică faptul că adesea tragedia împrumuta subiecte din Istorie [...]. Invers, comedia este Istoria care a trecut şi s-a constituit în lume (provizoriu) comună, cu evidenţele ei împărtăşite şi banalităţile ei mai mult sau mai puţin datate [...]. Retorica comediei exploatează răspunsurile împărtăşite acolo unde tragedia se construieşte pe problematic..." (Meyer 2006: 104), dar „ideea care se regăseşte în ambele cazuri constă în evidenţierea diferenţei dintre problematic şi non-problematic într-o lume în care indiferenţierea lor este încă posibilă. Metaforele trebuie luate ca atare, răspunsurile literale de asemenea" (Meyer 2006: 108).

Patosul erorii: *indiferenţierea* problematic/ non-problematic

Dar, pentru a trăi indiferenţierea între problematic şi non-problematic, ce posedă în comun eroul tragic şi omul ridicol? Primul este orbit de patimă, de o pasiune; al doilea este victima unei orbiri comice, ignorare de sine şi de alţii, cum se exprimă Socrate în *Philebos*, aşadar eroul tragic şi omul ridicol au în comun

acest *patos* negativ, în sensul erorii existențiale: pe unul îl plângem, de celălalt râdem. Voi anticipa aici că nu într-un mod esențial diferit va concepe comicul filosofia clasică germană, prin doi gânditori aparent atât de diferiți, Kant și Schopenhauer. Primul va vorbi de un moment în care intelectul nostru se înșală, furnizând sentimentul comic în momentul următor, al „edificării" asupra faptului abia consumat; cel de al doilea va plasa originea comicului în inadecvarea între concept și reprezentarea intuitivă. Eroarea tragică și moartea, eroarea comică și râsul, amândouă împreună subîntind o nesfârșită epopee a erorilor.

Michel Meyer are meritul de a reformula aceste raporturi în termenii problematologiei, oferind un instrument de investigare a limbajului artei, în mecanismul său fundamental, întrebare și răspuns, prin intermediul unor concepte care țin de esența literaturii, cum sunt *metaforicul* și *literalul*, de o parte, și istoria ca *diferență*, ca sens al devenirii, de cealaltă parte.

Comicul în viziunea lui Kant

Dacă e să dăm crezare „profilului" gurmand schițat de Michel Onfray în cartea sa *Pântecul filosofilor* (*Le Ventre des phylosophes*) (Onfray 2000: 62), Immanuel Kant, în afara preocupărilor științifice, filosofice în sens strict, de medicină, matematici, religie, astronomie, a conferințelor publice și private care, la drept vorbind, îi absorbeau aproape tot timpul, în afara acestora nemairămânându-i „libere" decât mesele; prefera să ia masa în oraș, în locante populare, aglomerate, zgomotoase, în care se aduna lume multă, pestriță; la aceste prânzuri, Kant mânca întotdeauna copios, bând mult și pălăvrăgind, cu o mare poftă de râs. O imagine nu tocmai „ortodoxă" pentru un filosof sistematic, postură frivolă neverosimilă pentru unii biografi târzii, ori pentru un spirit radical ca Nietzsche: „Râsul e o gravă infirmitate a naturii umane, pe care orice cap gânditor trebuie s-o refuze", cum se afirmă în *Dincolo de bine și de rău* (Popa 1975: 58). Considerăm că, dimpotrivă, după ce te-ai aplecat îndelung asupra întrebărilor despre lumea noumenală și despre lucrul în sine, nu este faptă mai înțeleaptă decât a lua prânzul în mijlocul unor oameni simpli, într-o atmosferă voioasă. Râsul, pentru Kant, e declanșat de ceva ce dezamăgește intelectual, ceva față de care intelectul se raportează negativ, în sensul că se surprinde „înșelat", derutat un moment, și silit să re-evalueze situația și „ceva"-ul cu pricina: „În tot ceea ce produce un râs puternic, zguduitor, trebuie să existe ceva absurd (care în sine nu poate satisface intelectul). Râsul este un efect care provine din transformarea bruscă a unei așteptări încordate în nimic" (*Critica facultății de judecare estetică*, 1790) (Kant 1981: 245). Pentru Kant, comicul conține un moment de absurditate, dar nu o nerozie oarecare, pentru că „gluma trebuie să conțină ceva care poate înșela pentru o clipă. De aceea, *când aparența se destramă* [subl.n.], spiritul se uită înapoi, pentru a o verifica încă o dată. Astfel, datorită succesiunii rapide a încordării și destinderii el este împins înainte și înapoi și începe să oscileze. [...] durata acestei mișcări nu poate fi controlată și obosește, dar creează totodată și bună dispoziție..." (Kant 1981: 228–229).

Și, în alt loc, descrie o anumită dispoziție, în care datele realității considerate suferă o relativizare și o redimensionare: „*Comicul* în sensul bun înseamnă talentul de a te transpune după voie într-o anumită stare de spirit în care toate obiectivele sunt considerate cu totul altfel decât de obicei (ba chiar invers) și totuși potrivit unor principii ale rațiunii proprii unei astfel de stări. Cel care este supus fără voie unor astfel de schimbări este *capricios*; cel care le provoacă intenționat și urmărind un scop (acela al unei întruchipări vii obținută printr-un contrast care produce râs) este comic împreună cu manifestarea sa..." (Kant 1981: 230). Viziunea comică ar „reconsidera" obiectivele, le-ar „răsturna" chiar, de o manieră coerentă totuși, în logica stării comice. Râsul este efectul unui contrast, prezent în întruchiparea comică, ce ar fi „capricioasă", dacă n-ar fi deliberată. „Capricios" aici pare sinonim cu *insolit*; *capricii*, cu un sens special, se intitulează unele dintre caricaturile lui Honoré Daumier, cu o tematică relativ unitară. Să descriem unul dintre aceste desene caracteristice: doi bătrâni decrepiți, pe o bancă într-un parc; ea privește absentă în gol, el, cu bărbia sprijinită pe mânerul bastonului, visează, transportat, privind o copie cu Venus din Millo, din imediata apropiere. Caricaturi de un cu totul alt tip, intitulate, la fel, *capricii*, semnase și Goya; la el, deformarea și contrastul vizează atrocele, absurdul, hidosul, fiind mai aproape de tragic decât de comic, aparținând barocului, cu nota sa de fantastic/oniric, cu propensiunea lui Goya către monștri și atrocitatea coșmarescă. Despre *caricatură* se exprimase, cu mare precizie, și Kant: „Exagerarea caracteristicului de acest tip, adică ceea ce dăunează ideii normale însăși (a finalității speciei) se numește *caricatură*" (Kant 1981: 128). Se înțelege că „ceea ce dăunează ideii normale" poate fi *caricat* în sensuri diferite: poate stârni râsul sau, la polul opus, oroarea, realizând caraghiosul sau hidosul. Figurile „pe deplin regulate" nu promit, opinează Kant, nimic bun, ci doar mediocritatea. Din puținele notații kantiene rămân multe sugestii: a contrastului comic, a caracteristicului din caricatură, a capriciului, ca „spontaneitate" deliberată – dacă se poate spune așa –, a așteptării încordate livrate... nimicului, a reconsiderării raporturilor în viziunea comică, a „înșelării" intelectului care „oscilează", care ezită – și aceasta implică o ambivalență a sensului glumei, o ambiguitate în care termenii, de pondere inegală, fac spiritul să oscileze, până la invalidarea unuia dintre ei, când râdem fiindcă... ne-am înșelat.

Schopenhauer: valorificarea „eșecului" kantian

Este cunoscută preocuparea specială a lui Eminescu față de filosofia lui Kant (din care, cum bine se știe, a tradus substanțial), cât și față de gândirea lui Schopenhauer, „rivalul" și, până la un punct, continuatorul celui dintâi. Nu știm dacă Eminescu ar fi putut fi „receptiv", în chip deosebit, la viziunea estetică din *Critica puterii de judecare*, ori la considerațiile cu același obiect din *Lumea ca voință și reprezentare*; cert este că ideile acestor doi mari filosofi se regăsesc, explicit sau difuz, fie în forma lor originală, integrată gândirii eminesciene, fie „travestite" literar, sau regândite, reinterpretate. Cât de masivă este influența reală a

filosofiei germane asupra poetului este dificil de cântărit, chestiunea a constituit deja tema unor cărți (Liviu Rusu, *Eminescu și Schopenhauer* – ar fi doar una dintre ele) și criticii nu s-au pus încă de acord pe acest subiect; pregătind ediția revăzută din *Opera lui Mihai Eminescu* din 1969, respectiv 1970, G. Călinescu mărturisea un exces în prima redacție, care „suferea de vina unui entuziasm încercând a scoate cu orice preț un sistem eminescian original, când în realitate scopul acestei părți din studiu, *care e cheia întregii critice* [subl.n.] e de a arăta perspectiva din care Eminescu își construiește lumea. Am folosit un stil mai stringent și am urmărit pas cu pas pe Eminescu în trecerile lui pe drumurile idealismului postkantian. Pe Schopenhauer l-am recitit cu atenție, sau mai bine zis l-am urmărit în toată opera lui cu probabilitate consultată de poet, și am constatat că Eminescu este mai schopenhauerian decât se bănuiește" (Călinescu 1970: 7). Cât de extinsă era cunoașterea, de către Eminescu, a operei lui Kant și a lui Schopenhauer, dacă se oprise, mai mult sau mai puțin, asupra teoriilor despre frumosul artistic, din cadrul acestor lucrări, sunt chestiuni asupra cărora manuscrisele rămân neconcludente, însemnările lui Eminescu, la Viena și la Berlin, reflectă mai degrabă adeziunea față de cursurile anumitor profesori și, în mod fatal, structura cursurilor universitare. Este surprinzătoare tocmai absența notelor de lectură consistente, în ce-l privește pe Schopenhauer, pe care Eminescu îl asimilase profund, dar din care nu citează măcar o frază, în contrast cu laborioasa traducere din Kant. Consider că răspunsul la aceste nedumeriri este secundar, pentru simplul motiv că poetul era mult mai puțin interesat de filosofia artei decât de problemele fundamentale, de ontologie, de gnoseologie și de metafizică, așa cum arată, consecvent, însemnările sale. Pentru cercetarea de față este însă importantă investigarea atentă a esteticii unor gânditori ca I. Kant și A. Schopenhauer, pentru că în opera lor se reflectă un climat de idei care, direct sau nu, a constituit și climatul lui Eminescu, nu în sensul unui determinism estetic reductiv, al ideii de „școală", „curent" sau „gust" al epocii, dar în virtutea unui *Weltanschaung* modelator, în afara căruia nici un artist cult nu ar fi putut respira. În acest mod înțelegând lucrurile, metafizica și teoriile comicului, ce interesează aici, nu sunt câtuși de puțin termenii unor sisteme diferite; cum voi arăta în continuare, teoria comicului angajează întregul sistem al gândirii, care, de altfel, o face posibilă.

Schopenhauer se referă direct la teoria frumosului avansată de marele său predecesor în *Critica filosofiei kantiene*, având în vedere abordarea și metoda (Schopenhauer 1995: 128), apoi, în *Supliment la prima carte*, unde își întărește poziția printr-o suită de aplicații (Schopenhauer 1995: 222), menite să „tranșeze" definitiv chestiunea. Situarea generală a lui Schopenhauer față de Kant, atât de specifică, altminteri, este una concesiv ironică, la jumătatea drumului între elogiu și totala contestare, această superioritate subiectivă, exprimată de aforismul lui Voltaire, prin care se concede adevăratului geniu privilegiul de a comite nepedepsit greșeli (Schopenhauer 1995: 128), este pândită însă la tot pasul, în desfășurarea disputei, de riscul de a părea o figură de stil caducă, în măsura tocmai a valorizării

de către Schopenhauer a erorilor kantiene. Ironistul este frapat el însuși observând acest lucru: „Un fapt surprinzător: Kant, căruia arta i-a rămas foarte străină, care, după toate aparențele, era puțin făcut să guste frumosul, care, desigur, nici nu a avut vreodată prilejul să vadă o operă de artă demnă de acest nume... [...] în ciuda a tot, Kant a putut face un serviciu atât de mare și durabil filosofiei artei" (Schopenhauer 1995: 128). Schopenhauer, în cele ce urmează, rezumă evoluția metodelor de investigare teoretică, de la Aristotel la Alexander Baumgarten, ale cărui considerații psihologice, importante, ating ideea de cunoaștere sensibilă, intuitivă, perspectivă abandonată însă în favoarea punctului de vedere „obiectiv". „Urma să fie meritul lui Kant de a examina într-un mod serios și profund *excitația însăși*, pe urma căreia declarăm frumos obiectul pe care l-a produs, și să încerce să îi determine elementele și condițiile în însăși sensibilitatea noastră. [...] El a arătat metoda și a deschis drumul, dar a fatat scopul" (Schopenhauer 1995: 129). Cum de s-a putut întâmpla acest eșec ni se explică prin faptul că filozoful de la Königsberg pleacă de la cunoașterea abstractă (proprie lui), pentru a găsi în ea explicația cunoașterii intuitive: „prima este o cameră obscură, în care a doua vine să i se întipărească înaintea ochilor și de unde el își plimbă privirile asupra realității!" (Schopenhauer 1995: 129). Comparația, ca și în cazul lanternei magice, minimizează îndreptățirea demersului abstract-speculativ (care, pe drept cuvânt, neutralizează subiectivitatea relativă a cunoașterii sensibile), în favoarea intuiției, a cărei valorizare *secundă* o reproșează lui Kant: „tot așa, în critica judecății estetice, el nu pornește de la frumosul însuși, de la frumosul intuitiv și imediat, ci de la judecata formulată asupra frumosului, și pe care o numește cu o expresie foarte urâtă, judecată de gust" (Schopenhauer 1995: 129). Schopenhauer este intrigat de faptul că, deși era conștient de acest veritabil nod gordian al chestiunii, Kant a rămas la considerații abstracte, de ordin general: „Aici este problema. Ceea ce îl frapează, mai ales, este faptul că o asemenea judecată este în mod vădit expresia unui proces al subiectului și că are totuși o asemenea generalitate, încât pare să se raporteze la o proprietate a obiectului. Iată ce l-a frapat, și nu frumosul însuși" (Schopenhauer 129–130). Acest paradox, care conține un „cerc al gândirii" de neocolit, a fost rezolvat de Kant doar din perspectiva unui singur termen, abstract. În fond, în acest punct al filosofiei artei s-a întors și Heidegger, atunci când a formulat chestiunea în termenii unei *techné*, cam așa: artistul este originea operei, întrucât el o produce, printr-o *techné*; dar calitatea sa de artist este dată abia de către operă, ea singură îl certifică – artistul este „opera" operei, își are originea în operă. Ce soluție a oferit Heidegger acestui cerc al gândirii? A „rezolvat" dilema în spirit platonician: și artistul, și opera își au originea comună în *artă*, ea conține opera și artistul, avându-și, ea însăși, originea în *ideea* de artă, care, deși nu este identică celei transcendente, platoniciene, se află, totuși, în relație strânsă cu sacrul (Heidegger 1995: 83). Kant nu parcurge acest cerc al gândirii, tocmai pentru că acest lucru ar forța limita gândirii, ducând în zona „incognoscibilului", a esenței

lucrului, care prin natura ei se refuză cunoaşterii. În cele ce urmează se va vedea cum valorifică Schopenhauer ceea ce el numeşte eşecul lui Kant.

De remarcat, dintru început, că Schopenhauer preferă să uzeze de cuvântul *ridicol* şi nu de acela de *comic*, dorind să se situeze la un grad mai mare de generalitate: ceea ce, în mod intenţionat, provoacă râsul include un spectru mai larg de manifestări; astfel, în ordinea exemplelor analizate, ridicolul include vorba de spirit, anecdota, gluma în sens larg, echivocul, ironia, parodia, imposibilul (neverosimilul) şi absurditatea, văzute, acestea din urmă, iată, ca „minciuni comice", gluma fiind pusă în relaţie directă cu ironia sau cu umorul. La finalul capitolului *Apropo de teoria ridicolului*, Schopenhauer subliniază distincţia netă între „umoristic" şi „comic", stabilind o ierarhie a categoriilor în defavoarea netă a ultimului, pe care nu-l utilizează decât accidental în cursul expunerii, în aspecte secundare: „Dacă astăzi, în literatura germană, cuvântul *umoristic* este curent folosit cu sensul de *comic*, se datorează într-adevăr acestei manii jalnice de a da lucrurilor un nume mai nobil decât cel ce li se potriveşte, şi anume cel al unei clase de obiecte superioare [...]. Cuvântul *umor* a fost împrumutat de la englezi, pentru a caracteriza şi izola o categorie a râsului, care a fost mai întâi remarcată la ei, care le este proprie şi care este înrudită cu sublimul; şi nu pentru a împopoţona cu el orice farsă şi orice arlechiniadă, cum fac astăzi, fără împotrivire, savanţii şi literaţii germani [...] cel pe care îl numim astăzi umorist, altădată era numit bufon" (Schopenhauer 1995: 232).

Din cele de mai sus se desprind două concluzii parţiale: ceea ce Schopenhauer numeşte *ridicol* depăşeşte, evident, esteticul, privind umanul în general; comicul nu ar denumi decât o serie de procedee primitive, elementare, din protoistoria genului popular: arlechiniada, farsa, bufonescul, *gratuitatea* care provoacă râsul „simplu", fără a implica sensibilitatea, gravitatea, sentimentele complexe. Dar, cu mult mai semnificative rămân tipurile de ridicol pe care Schopenhauer le discerne, şi tentativa temerară de a prinde mecanismul intim al râsului: „originea ridicolului este întotdeauna în subsumarea paradoxală şi în consecinţă neaşteptată a unui obiect faţă de un concept eterogen, şi fenomenul răului revelă întotdeauna percepţia subită a dezacordului dintre un astfel de concept şi obiectul real pe care îl reprezintă, adică între abstract şi intuitiv. [...] Deci tot ce provoacă râsul închide două elemente, un concept şi ceva particular, obiect sau eveniment; acest particular poate fi desigur subsumat acestui concept, şi gândit prin intermediul lui; dar dintr-un alt punct de vedere, şi acesta esenţial, el nu relevă nicidecum, ci dimpotrivă este radical distinct de obiectele pe care acest concept le reprezintă de obicei" (Schopenhauer 1995: 222–223). Rezumând, conflictul „ridicol" are loc între reprezentarea conceptuală şi aceea intuitivă. În termeni logici, adaugă Schopenhauer, situaţia s-ar putea schematiza în forma unui silogism a cărui premisă majoră este incontestabilă, dar a cărui premisă minoră, de un caracter neaşteptat, a fost introdusă „printr-un fel de şicană", concluzia fiind afectată de „un caracter ridicol".

Pentru a ne convinge de acest „caracter ridicol", izvorât din neaşteptata incongruenţă (divergenţă) dintre reprezentarea abstractă şi intuiţie, în mod insolit, Schopenhauer apelează la un exemplu luat nu din sfera genului comic propriu-zis, ci... din geometrie. Pentru acest caracter insolit, îl redau întocmai: filosoful ne aminteşte că, în conformitate cu definiţia (abstractă) a unghiului, el constă din întretăierea a două linii drepte, în timp ce tangenta la un cerc este o linie dreaptă ce atinge într-un punct o circumferinţă; dar, adaugă el, tangenta este în realitatea paralelă cu acel punct, de contact aparent cu cercul, astfel încât un unghi între tangentă şi circumferinţă este, teoretic-abstract vorbind, imposibil. „Este evident că, văzând un astfel de unghi existând pe hârtie, nu ne vom putea împiedica să zâmbim. Desigur, ridicolul, în acest caz, este foarte slab; în schimb vedem fără să ne putem îndoi că el ia naştere din contrastul dintre reprezentarea abstractă şi intuiţie" (Schopenhauer 1995: 222–223). În paranteză fie spus, „reuşita" intuitivă de a strecura un unghi între tangentă şi cercul respectiv ţine doar de grosolănia desenului şi/sau de lipsa de fineţe a percepţiei; coborând mai mult intuitivul din „concretul" desenului în realitatea experimentului, vom constata ca pe o evidenţă următorul lucru: dacă circumferinţa unei roţi de tren este tangentă la suprafaţa şinei într-un punct T, nu vom găsi niciodată o „pană" suficient de ascuţită pentru a o putea înfige între şină şi roată, astfel ca să ajungă în T. La limită, „pana" subţiată infinitezimal s-ar transforma într-o foiţă subţire, şi unghiul s-ar topi într-o linie, confundată cu suprafaţa şinei, ca o monedă pe care copiii o pun pe calea ferată chiar în acest scop. Acest lucru arată, dacă mai era nevoie, că unghiul „posibil" în desen era o falsă intuiţie, o aparenţă. „După cum vom trece de la real, adică de la intuitiv, la concept sau invers, de la concept la real, şi după cum cele două elemente nu se acordă, el va da naştere fie unui calambur, fie unei absurdităţi, fie chiar şi mai ales în viaţa practică, unei nerozii" (Schopenhauer 1995: 75). Utilizarea unui concept mai larg pentru unul subsumat, acesta acoperind un caz particular eterogen, ar da naştere „vorbelor de spirit", echivocului, dar şi formelor complexe, între care şi parodia, întrucât aceasta se foloseşte de concepte ale unei opere, ale unui limbaj, stil, autor sau gen parodiate, al căror *model* (superior) este recognoscibil. Schopenhauer oferă şi o definiţie a genului, *parţial* funcţională, în aceşti termeni: „Parodia, înrudită cu această categorie a râsului, este şi ea exagerată şi clar intenţionată. Ea pune stăpânire pe cuvintele unui poem sau unei drame serioase, pentru a le atribui unor personaje josnice şi de nimic, şi le foloseşte pentru a caracteriza motive frivole şi acţiune meschină. Ea pune deci realităţile triviale pe care le reprezintă în conceptele elevate dintr-o operă originală; trebuie ca unele să se potrivească cu altele, oricare ar fi de altfel diferenţa care le separă, şi tocmai acest amestec de potrivit şi nepotrivit pune puternic în relief contrastul dintre concept şi intuiţie" (Schopenhauer 1995: 226).

Acelaşi contrast, afirmă Schopenhauer, poate fi parcurs în sens invers, efectul constând nu doar în „inadecvarea" la conceptul superior: „O a doua categorie a râsului urmează, cum am spus, un drum invers: se merge aici de la conceptul abstract la realitatea intuitivă, al cărei gând îl provoacă; dar în acest proces se

relevă o oarecare nepotrivire cu realitatea şi conceptul pe care nu ai bănuit-o; de aici absurditatea şi dacă această absurditate se realizează, un act nesăbuit" (Schopenhauer 1995: 227). Această din urmă modalitate îi apare lui Schopenhauer esenţială în comedie, unde comicul acţiunii este deosebit de important, în vreme ce prima situaţie ar schematiza comicul realizat de limbaj. Dacă, în întregul lui, *Don Quijote* este o parodie (a unui gen romanesc...), actele eroului, în marea majoritate, ilustrează a doua situaţie: el modelează realul intuitiv conform unui concept: „pentru a-i ajuta pe cei oropsiţi, îi trece prin gând să-i elibereze pe ocnaşi". Dar, aş adăuga, cazul lui Don Quijote este unul mai special: raportul existenţial al personajului cu lumea este constant răsturnat: el dă viaţă conceptelor, la modul cel mai propriu, se încrâncenează în a trăi idealul-abstract *tocmai* pentru a învinge realitatea intuitivă, resimţită ca josnică şi degradată, comicul detaliilor este resorbit în tragicul de ansamblu, ceea ce nu anulează totuşi prezenţa dublului registru.

Râsul, observă Schopenhauer, este un efect al *plăcerii comice*: „Conceptele, al căror contrast cu intuiţia ne provoacă râsul, sunt ori ale altuia, ori ale noastre. În primul caz râdem de altul; în al doilea caz, încercăm o surpriză adesea plăcută, întotdeauna comică. [...] apercepţia incompatibilităţii dintre intuiţie şi gândire ne face plăcere şi ne lăsăm în voie în seama hohotului de râs nervos pe care această apercepţie îl produce. Iată motivul acestei plăceri. Din acest conflict care survine brusc între intuitiv şi ceea ce este gândit, intuiţia iese întotdeauna victorioasă; căci ea nu este supusă erorii, nu are nevoie de o confirmare exterioară ei, ci îşi este singură garanţie. Cauza acestui conflict este în ultimă instanţă faptul că gândirea cu conceptele ei abstracte nu ar putea coborî până la diversitatea infinită şi la varietatea de nuanţe a intuiţiei. *Acest triumf al intuiţiei asupra gândirii ne bucură* [subl.n.]. Căci intuiţia este cunoaşterea primitivă... [...] ea este centrul prezentului, al plăcerii şi al bucuriei, şi *niciodată nu comportă un efort penibil*" (Schopenhauer 1995: 228–229).

Nu este greu de remarcat că, aparent atât de diferite, consideraţiile lui Schopenhauer cu privire la *ridicol* – care, în accepţiunea sa, include toate manifestările comicului – întâlnesc pe cele kantiene în cel puţin două momente importante: fenomenul comic vizează o ezitare între două reprezentări, ezitarea aceasta presupune o „înşelare" momentană a intelectului şi conţinutul mimim de absurditate al obiectului comic (fie ca eroare, fie doar ca inadecvare), la care s-ar putea adăuga un al treilea corelativ, plăcerea câştigată din suspendarea momentană a gravităţii, din economisirea „efortului penibil" pe care conştiinţa gravă îl presupune. Toate acestea, sub rezerva valenţelor diferite pe care cei doi filosofi le-o atribuie unor termeni ca *intelect*, *intuiţie* etc. Acelaşi mecanism, raportat la subiect şi teoretizat de Kant şi Schopenhauer din perspectiva cunoaşterii, va fi un bun teoretic asimilat de Bergson, în alţi termeni, şi de Freud, în formula „economiei de neplăcere" şi a „câştigului de plăcere", idei recognoscibile în primatul voinţei primitive a plăcerii imediate, eliberate de *seriozitate*, adică de conştiinţa gravă, în care conceptul (sau gândirea) se află în armonie cu intuiţia sau realitatea (Schopenhauer 1995: 229).

Reflecţia lui Schopenhauer asupra râsului şi a mecanismelor conexe, la nivelul gândirii, reprezentărilor, dar şi la nivelul subiectivităţii, oglindită în expresie, respectiv în receptare, are ca rezultat formulări percutante, pe care teoriile moderne nu le vor putea ocoli; într-o formă izbitor de asemănătoare, chiar dacă integrate altui sistem de motivări şi interpretare, le regăsim şi la H. Bergson (*Le Rire*).

Concluzionând, după Schopenhauer, „gluma este ceea ce te face să râzi cu intenţie şi se străduie să stabilească un dezacord între conceptele altuia şi realitate, modificând uşor natura unuia dintre cele două elemente; *seriozitatea*, dimpotrivă, constă cel puţin în a căuta armonia completă dintre realitate şi concept" (Schopenhauer 1995: 230). Cum lesne se remarcă, filosoful înlocuieşte aici *reprezentarea abstractă* cu termenul, încă mai general, de *concept*, şi *intuiţia* (reprezentarea ei), prin acela de realitate. A glumi, aşadar, înseamnă a te situa „complezent" faţă de real, adică a renunţa la exigenţa încordată a seriozităţii, care supraveghează acordul între expresie (reprezentarea abstractă) şi reprezentarea intuitivă – dar cum se face această „relaxare" a seriozităţii? *Numai* la nivelul expresiei, cel care glumeşte prefăcându-se a ignora *dezacordul* pomenit, şi care este inclus în chiar intenţia sa, aşadar gluma, în afara inadecvării conţinute, este şi *simulare*. De aceea „simpla" glumă poate lua forma *ironiei*: „Dacă gluma se ascunde în spatele seriozităţii, avem *ironia*, aşa de exemplu, când părem să admitem în mod serios idei contrare ideilor noastre şi să le împărtăşim cu adversarul nostru, până când rezultatul final îl lămureşte asupra intenţiilor noastre şi asupra valorii propriilor sale gânduri" (Schopenhauer 1995: 230). Astfel descrisă ironia socratică, Schopenhauer construieşte în simetria perspectivei: „Contrariul ironiei ar fi deci seriozitatea ascunsă în spatele glumei. Este ceea ce numim *umor*. Am putea să îl definim: dubla contrapondere a ironiei. [...] Ironia este obiectivă, combinată în vederea altuia; umorul este subiectiv, vizând înainte de toate propriul eu" (Schopenhauer 1995: 230). Considerând conştiinţa artistică antică una centrată pe obiect (*mimesis*), şi cea modernă, dimpotrivă, pe subiect, Schopenhauer atribuie capodoperele de ironie anticilor şi, respectiv, pe cele de umor, modernilor, anticipând teorii actuale, care plasează apariţia umorului în zorii modernităţii (Fr. Villon, dispărut în 1460, cunoştea reţeta umorului negru, chiar dacă, magistru în arte, încă nu deţinea conceptul de *umor*). Umorul, spune Schopenhauer, se bazează pe o dispoziţie subiectivă, gravă şi înaltă, în conflict cu o lume vulgară, net diferită de cea intimă; această subiectivitate, în tentativa de a se concilia cu lumea, „caută să gândească cu aceleaşi concepte şi propriu-i sentiment şi lumea exterioară. Aceste concepte vor fi deci în dezacord când cu realitatea exterioară, când cu realitatea intimă, şi vom da astfel impresia unui râs intenţionat, adică glumei; dar în spatele acestei glume se ascunde gravitatea cea mai adâncă, care răzbate în râs. Ironia începe cu o fizionomie gravă şi se termină cu un zâmbet; umorul urmează un drum opus" (Schopenhauer 1995: 231). Şi aici filosoful apelează la câteva exemple din *Hamlet* de Shakespeare, dintre care ultimul, complex, este o ţesătură inextricabilă de ironii, al căror efect cumulat este un umor amar, o jubilare dureroasă;

este vorba despre pasajul în care Hamlet se adresează Ofeliei, prefăcându-se vesel, mirat că mama sa e bucuroasă, deşi tatăl a murit abia de două ore; la „corecţia" Ofeliei („De două luni, senior"), Hamlet mimează surpriza: „A trecut atâta vreme, deja?", exemplul acesta oferind o imagine despre ce înţelege Schopenhauer prin „dubla contrapondere a ironiei", a glumei amare, într-o haină veselă. De notat că, în pasajul amintit, ironiile nu sunt adresate Ofeliei, nu ea este ţinta lor, ci mama, absentă, aşa încât ele creionează o situaţie, acutizându-i contururile, ca în caricatură – în fond, caricatura şi umorul negru având o disponibilitate reciprocă, pe linia *atrocelui*. Că lucrurile stau aşa, o confirmă Schopenhauer, la sfârşitul capitolului despre ridicol, când apelează la un desen colorat de Tischbein, o caricatură însoţită de un text amar-ironic (Schopenhauer 1995: 231), „produs al umorului", care, în spatele dialogului glumeţ, superficial, al desenului cu înscrisul, ascunde un gând grav.

Investigând fenomenul comicului în sfera mai largă, a vieţii, Schopenhauer îşi exemplifică teoria (şi o verifică) în plan estetic; în locul oricăror concluzii ale nenumăratelor nuanţări operate în capitolul VIII din *Supliment la prima carte*, stau cele câteva notaţii generale, avansate de Schopenhauer încă din *Cartea întâi. Lumea ca reprezentare*: „...sau două ori mai multe obiecte reale, două ori mai multe reprezentări intuitive sunt date cunoaşterii şi sunt identificate de bunăvoie sub unul şi acelaşi concept care le cuprinde pe amândouă, această specie de comic numindu-se glumă; sau invers, conceptul există mai întâi în cunoaştere şi se merge de la el la realitate şi la modul nostru de a acţiona asupra ei, adică la practică, obiecte, care de altfel diferă profund unele de altele, şi totuşi cuprinse în acelaşi concept, sunt considerate şi tratate în acelaşi mod, până ce marea deosebire care există între ele apare dintr-o dată, spre surprinderea şi uimirea celui care acţionează; acest gen de comic este bufoneria" (Schopenhauer 1995: 74). Schopenhauer recunoaşte şi două tipologii înrudite: „Răsturnarea vizibilă a unui punct de vedere şi deghizarea spiritului în bufonerie, aceasta este arta nebunului de la Curte sau a arlechinului. [...] De bufonerie se leagă şi comicul pedant; acesta constă în a acorda puţină încredere propriului intelect, şi prin urmare a nu-i putea permite să distingă imediat ceea ce este adevărat într-un caz particular, în a-l plasa atunci sub tutela raţiunii şi în a se servi de aceasta în orice ocazie, adică pornind întotdeauna de la concepte generale, de la reguli sau de la maxime şi a se conforma cu exactitatea lor în viaţă, în artă şi chiar în conduita morală" (Schopenhauer 1995: 75). Schopenhauer surprinde astfel înrudirea a două tradiţii ale artei comice, una populară, reprezentată de *commedia dell'arte* şi una cultă, în care îşi pot găsi locul marile romane comice, ca *Don Quijote* de Cervantes Saavedra, *Jacques fatalistul şi stăpânul său* de D. Diderot sau, de ce nu, *Ulise* de J. Joyce, care, oricât de diferite, sunt capodopere parodice.

Rosenkranz: comicul în estetica urâtului

Preluând idei ale lui Fr. Schlegel, despre urât ca aparenţă a răului şi frumos – aparenţă a binelui, şi situările efectuate de W. Solger, ce reaşază raporturile între

frumos/urât, tragic/comic, într-o „geografie" estetică a categoriilor aflate în tensiune şi dialog, participând chiar unele la altele, Karl Rosenkranz, cu *O estetică a urâtului [între frumos şi comic]* (1853), cristalizează, într-un singur sistem de concepte comunicante, ceea ce gândirea germană despre artă cucerise până la el. Rosenkranz afirmă că între urât (relativ) şi frumos (ideea originară, divină) există o legătură internă („aceleaşi determinante ce exprimă necesitatea frumosului se investesc în contrariul lor"), ceea ce face ca urâtul să existe, odată anulată contradicţia cu frumosul, ca *frumos negativ*: „Frumosul este, la intrare, prima graniţă a urâtului; comicul, la ieşire, cea de a doua. Frumosul exclude de la sine urâtul, comicul, dimpotrivă, fraternizează cu urâtul, îl epurează de elementele respingătoare prin aceea că lasă să i se vadă relativitatea şi nulitatea în raport cu frumosul" (Rosenkranz 1984: 37).

Urâtul, după Rosenkranz, reprezintă „media negativă între noţiunea de frumos în sine şi cea de comic" (Rosenkranz 1984: 71). Resituarea conceptelor aduce o anumită dinamică a fenomenelor estetice, care face posibilă coabitarea şi evoluţia: „Frumosul absolut dormitează în propria sa infinire, fără a năzui să se extindă în infinit sau să se piardă în micime. [...] Prin medierea pe care urâtul o face comicului, acesta poate fi opus în mod relativ şi sublimului, dar trebuie să ţinem cont de faptul că, fiind capabil de umor, comicul poate trece iarăşi în sublim" (Rosenkranz 1984: 78). Dacă libertatea exprimă conţinutul ideal al frumosului, „lipsa de libertate se transformă în desfigurarea libertăţii şi a frumosului, în *caricatură*... [...]. Dar în caricatură, prin reflexul ei permanent în modelul său, puterea urâtului este din nou înfrântă; ea poate ajunge, în mod relativ, din nou la libertate şi frumuseţe, căci ea ne aminteşte nu numai idealul pe care îl contrazice, ci poate face aceasta şi cu o anumită autoîncântare, care, sub aparenţa plăcerii pozitive a nulităţii absolute, devine comică în sine" (Rosenkranz 1984: 80). Vorbind aici despre Don Quijote, Rosenkranz adaugă: „comicul răzbeşte din caricatură, care altfel ne provoacă chiar o melancolică tristeţe [...] şi totuşi Cervantes a posedat marea artă de a înfăţişa în cavalerul fantastic şi în înţeleptul său însoţitor trăsături perene ale naturii umane în general" (Rosenkranz 1984: 81–82). Cu acest „şi totuşi", comicul devine comunicant cu tragicul, învederând, pe dos, observaţia că de la sublim la ridicol nu e decât un pas; în cazul lui Don Quijote, acest pas poate fi parcurs şi în sens invers, prin medierea tragicului. Rosenkranz pleacă de la determinările frumosului pentru a le fixa pe cele ale urâtului: *amorfia*, *asimetria*, *dizarmonia*, urmărind conversia lor în comic, *deformarea* (şi *caricatura*), *slăbiciunea*, *obişnuitul* (şi „momentul său ironic"), travestiul şi parodia, *întâmplătorul* şi *arbitrarul*, *bizarul*, *barocul* şi *grotescul*, cu evoluţia lor în *burlesc*, ceea-ce-e-mort-şi-gol, *absurdul*, *scârbosul* şi *răul*. Între toate aceste sub-categorii, caricatura este „punctul culminant în configurarea urâtului" şi, de aceea, reprezintă posibilitatea maximă a conversiei în comic, Rosenkranz văzând în acest procedeu unul esenţial, aşa cum l-a înţeles şi Baudelaire în eseul său *L'essence du rire*.

BIBLIOGRAFIE

a. Generală

Aristotel 1965 = Aristotel, *Poetica*, ediție îngrijită de D.M. Pippidi, București, Editura Academiei.
Pippidi 1970 = *Arte poetice. Antichitatea*, ediție îngrijită de D.M. Pippidi, București, Editura Univers.
Bergson 1995 = Henri Bergson, *Gândirea și mișcarea*, traducere de Ingrid Ilinca, Iași, Editura Polirom.
Camus 1994 = Albert Camus, *Fața și reversul. Nunta. Mitul lui Sisif. Omul revoltat. Vara*, traducere și prefață de Irina Mavrodin, București, Editura RAO.
Călinescu 1970 = G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, vol. I, București, Editura Minerva.
Heidegger 1995 = Martin Heidegger, *Originea operei de artă*, traducere de Thomas Kleininger și Gabriel Liiceanu, prefață de Constantin Noica, București, Editura Humanitas.
Kant 1981 = Immanuel Kant, *Despre frumos și bine*, vol. I, traducere de Ion Ianoși, București, Editura Minerva.
Marino 1973 = Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, București, Editura Eminescu.
Meyer 2006 = Michel Meyer, *Comicul și tragicul. Perspective asupra teatrului și istoriei sale*, traducere de Raluca Bourceanu, prefață de Constantin Sălăvăstru, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza" [ed. franceză, Paris, PUF, 2003].
Onfray 2000 = Michel Onfray, *Pântecele filosofilor*, traducere de Lidia Simion, București, Editura Nemira.
Platon 2004 = Platon, *Opere complete*, vol. IV, ediție îngrijită de Petru Creția, Constantin Noica și Cătălin Partenie, traducere de Andrei Cornea, București, Editura Humanitas.
Plautus 1974 = Titus Maccius Plautus, *Amphitryo. Teatru*, vol. V, traducere de N. Teică, București, Editura Minerva.
Popa 1975 = Marian Popa, *Comicologia*, București, Editura Univers.
Rosenkranz 1984 = Karl Rosenkranz, *O estetică a urâtului (între frumos și comic)*, traducere de Victor Ernest Maşek, București, Editura Meridiane.
Rusu 1966 = Liviu Rusu, *Eminescu și Schopenhauer*, București, Editura pentru Literatură.
Schopenhauer 1995 = Arthur Schopenhauer, *Lumea ca voință și reprezentare*, vol. II, traducere de Emilia Dolcu, Viorel Dumitrașcu și Gh. Puiu, Iași, Editura Moldova.

b. Ediții

Eminescu 1977 = Mihai Eminescu, *Opere*, vol. VII, *Proza literară*, București, Editura Academiei.
Eminescu 1993 = Mihai Eminescu, *Opere*, vol. XV, București, Editura Academiei Române.

SOME MARKS IN THE ACTUAL CONFIGURATION OF THE CONCEPT OF *COMIC*. FROM ANCIENT THEORIES UNTILL HENRI BERGSON

ABSTRACT

This text proposes not only the remaking, even in *raccourci,* of the history of the concept of comic, but also the outline of a direction including the most meaningful marks. Belonging of the art sphere, and of the social life, too, with a noble origin in the sacred rituals, the concept enlarged indefinitely the notional content and, getting historical dimensions, nuanced permanently its valences, remaining an open concept, the comic phenomenon unlike the tragic, for instance, being always

permeable to a sensible, adaptive innovation. Overtaking the art and looking for the human in the main, the inclination of the philosophical reflection on the phenomenon from art and life, too, became natural. This is the reason for our theoretical effort attempts to reveal essential characteristics of the comic, in the aspects which keep constant, actual, from the moral ridicule submitted to the analysis, to the comprehension of some great thinkers of the German idealism, such distinct in personality like I. Kant and A. Schopenhauer. But the deeper reason for the selection of the theoretical marks from the philosophical sphere, rather than the aesthetic or psychological domain remains the intention of our study to regard the comic phenomenon in the general climate of ideas, the same climate basically familiar for the Eminescu's thinking and work, in which the reflection of the concepts and of the idea of comic is to be revealed, an arrival point for this preliminary effort.

Key-words: *comicality, ridicule, problematology, ugliness, absurd.*